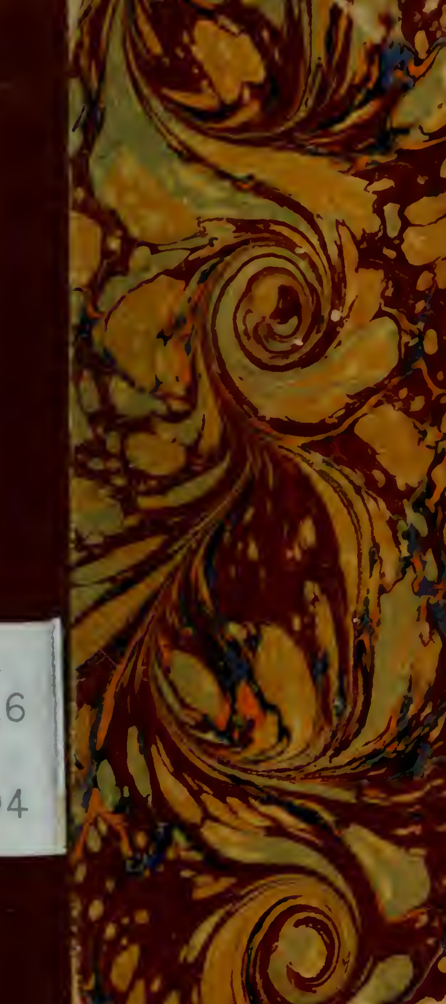
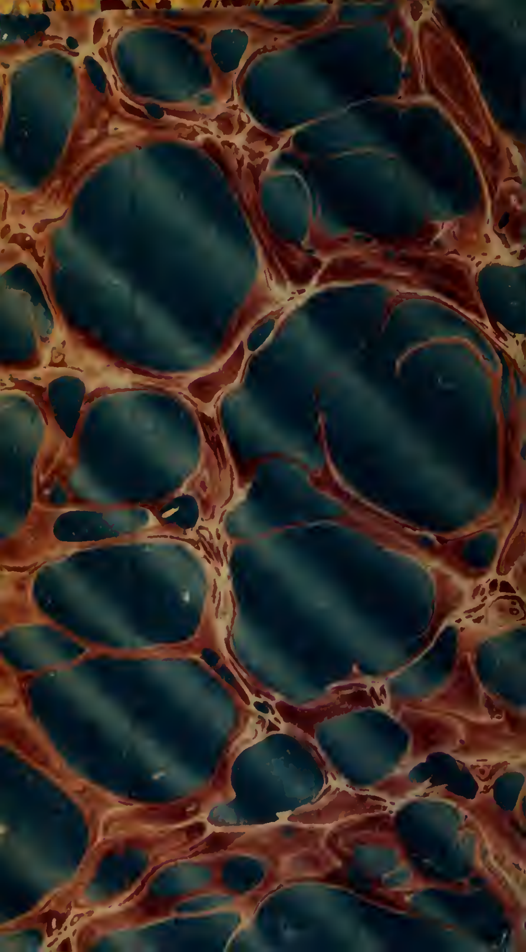
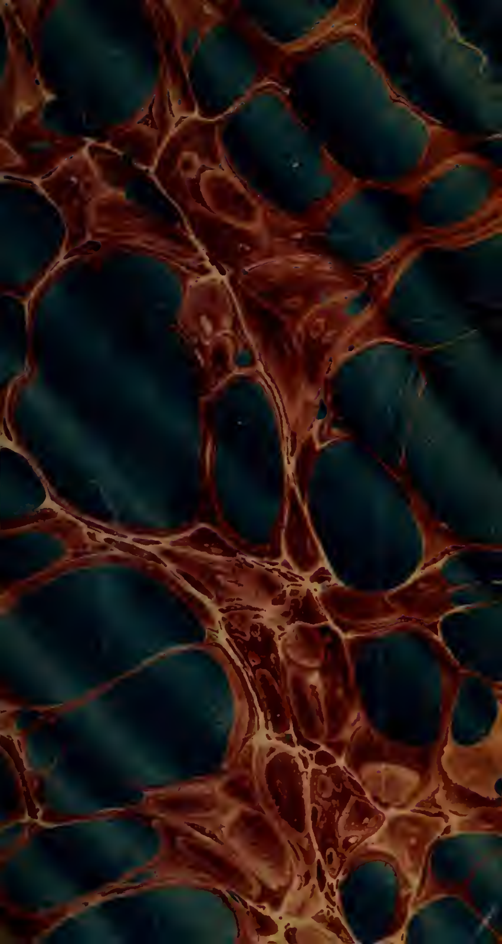


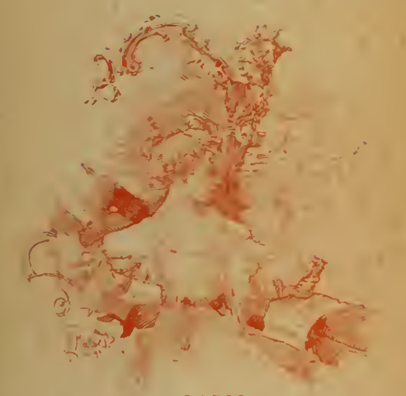




« Petite Collection Guillaume »

ALPHONSE DAUDET

Entre les Frises Et la Rampe



PARIS

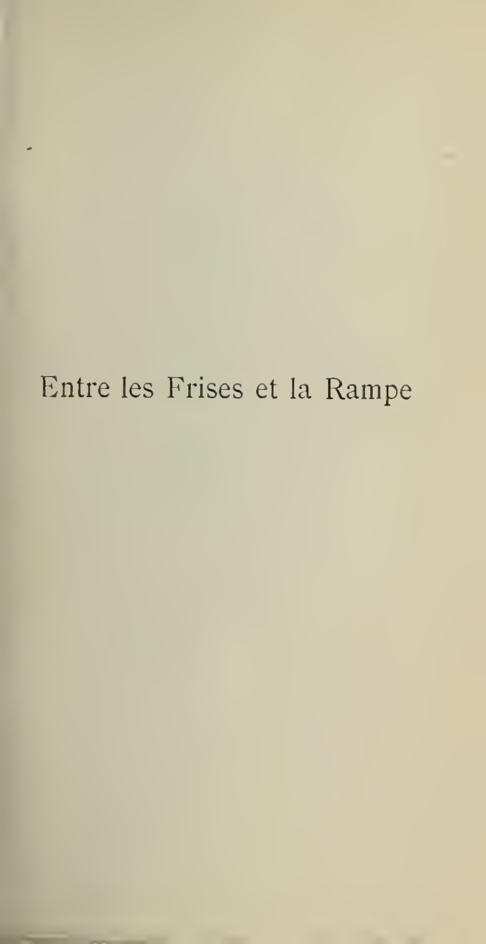
E. DENTU, ÉDITEUR
3, Place de Valois, 3

MDCCCXCIV

Si eſt lisvres que ne ſe peuvent ignorer,
ſi tant plus ne peuvent ne ſe poſſeſder.



Nelumbo



Entre les Frises et la Rampe



" Petite Collection Guillaume "

ALPHONSE DAUDET

Entre Les Frises et la Rampe

Petites Études de la Vie Théâtrale

Illustrations de Marold et Picard



PARIS
E. DENTU, ÉDITEUR
3, Place de Valois, 3

M DCCC XCIV

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE
quelques exemplaires
sur papiers *Vélin, Chine* et *Japon.*

A

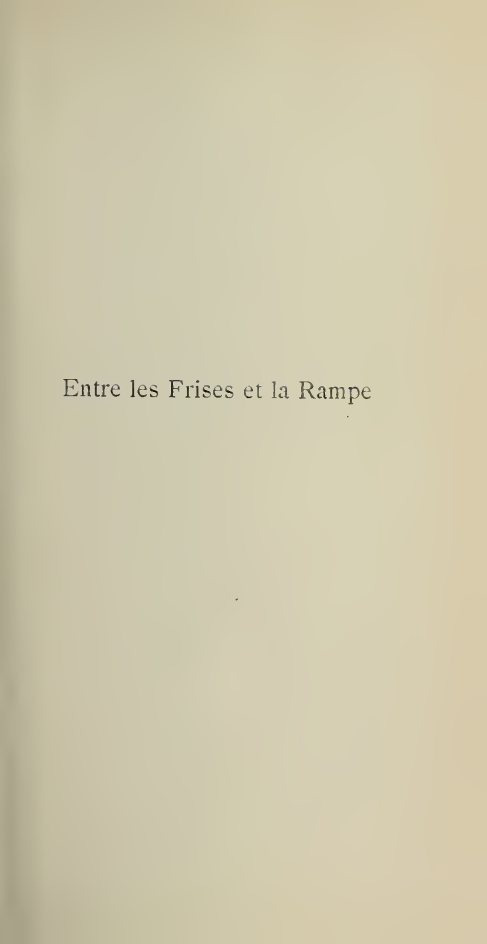
JULES EBNER

Comme un bon capitaine à son bord doit avoir, en cas de sinistre et pour faciliter le sauvetage, un choix d'embarcations variées, canots, youyous, chaloupes, baleinières, l'auteur qui publie son œuvre en le plus de formats possible me paraît devoir échapper le plus sûrement à l'absolu naufrage. Ainsi s'explique la diversité de mes éditions.

En tout cas, mon cher Ebner, si mon nom surnage à l'arrière d'un de mes grands ou petits barquots, il est impossible que le vôtre ne soit pas sauvé par la même occasion. Car voilà vingt-quatre ans, depuis le siège et la guerre, que nous naviguons ensemble. Et ces états de service, étrangers à toute collaboration, restés volontairement en dehors de la Littérature, sont de ceux que rien ne paie, sinon une tendre et solide amitié.

ALPHONSE DAUDET.

Paris, le 16 janvier 1894.



Entre les Frises et la Rampe

I

Le Comédien travaille



LE COMÉDIEN TRAVAILLE

Il faut bien en convenir, les comédiens qui travaillent sont très rares; aussi y en a-t-il fort peu de bons. En général, quand on débute, on commence par montrer beaucoup de zèle, mais on se relâche aussitôt qu'on croit avoir gagné sa place au soleil, comme s'il n'était

pas cent fois plus difficile de la garder, de la défendre que de la conquérir.

Combien en avons-nous connu de ces acteurs qui, en sortant de la répétition, fourrent leur rôle au fond de leur poche et mettent une sorte d'amour-propre à ne plus y toucher, à ne plus s'en occuper, une fois hors du théâtre ! Ceux-là apprennent la pièce en répétant et gardent le manuscrit à la main jusqu'à la veille de la représentation.

D'autres, au contraire, dont la mémoire est prompte, répètent sans manuscrit dès le second jour, et fermement convaincus qu'il suffit d'apprendre un rôle par cœur pour le savoir, ils ne s'inquiètent plus que d'une chose, la façon dont ils seront perruqués et costumés. Oh ! le costume, c'est là la grande, souvent même l'unique préoccupation...



« . Me voyez-vous avec des guêtres ?... »

Un poète de nos amis lisait un jour un drame très émouvant à un jeune premier, nommé Delessart, qui devait y créer un rôle capital. Notre poète était enchanté de l'effet produit par sa lecture. Le jeune premier avait l'air attentif, ému ; une ou deux fois même, il avait fait mine d'écraser du bout du gant, bien selon les règles, une grosse larme arrêtée au coin de l'œil. Quand la pièce fut finie, il releva la tête qu'il avait tenue constamment baissée comme pour mieux s'absorber dans son audition, et son premier mot fut celui-ci :

« Comment me verriez-vous habillé là-dedans ?... *Me voyez-vous avec des guêtres ?* »

Il n'avait pensé qu'à cela tout le temps de la lecture, savoir si le personnage pourrait se jouer ou non avec des guêtres.

Eh ! sans doute, une belle paire de houseaux en cuir jaune, montant très haut, prenant bien la jambe, est d'un effet irrésistible ; mais étudier la physionomie, l'esprit, la synthèse d'un rôle, cela a bien son importance aussi, et il ne faudrait peut-être pas pousser trop loin le goût du pittoresque et du harnachement. La plupart de nos jeunes comédiens en sont là cependant ; ils se « voient tous avec des guêtres », et c'est ce qu'il y a encore de plus net, de plus défini dans leur façon de comprendre un rôle et de l'étudier.

Si certains acteurs ne travaillent pas, d'autres, en revanche, se donnent beaucoup de mal, et lorsqu'ils ont une création à faire, y songent jour et nuit, au théâtre, chez eux, dans la rue, empruntant à la vie tout ce qu'elle peut leur fournir d'utile à la

construction de leur personnage. Même quand ils n'ont pas de rôle à créer, ces comédiens-là cherchent, étudient ; ils ont l'idée fixe de leur art.

« Depuis que je suis au théâtre, disait un jour devant nous, Mme Arnould-Plessy, je ne me souviens pas d'être restée une matinée sans travailler. » Et l'on s'en apercevait, certes, quand on voyait cette excellente actrice porter avec la même aisance, avec la même vérité d'observation, l'éventail de Célimène ou la grande coiffe de Nany. Remarquons, en passant, qu'au Théâtre-Français, où pensionnaires et sociétaires restent quelquefois très longtemps sans jouer, si les artistes attendaient pour travailler l'occasion d'un rôle à créer ou même à reprendre, ils risqueraient fort de se rouiller. On se rouille si vite dans ce métier. Le jeu s'alourdit, la voix s'empâte,

la mémoire hésite, les jambes ne sont plus sûres.

Il en est du comédien demeuré longtemps loin des planches comme de l'écrivain qui a passé des mois sans écrire. Qui de nous n'a connu cet horrible supplice de sentir sa main gourde et comme gelée, tandis que le cerveau bouillonne, tout fumant d'idées qui voudraient sortir ? Et cette terrible première phrase qu'on ne peut jamais se décider à écrire.

Il semble qu'à rester trop longtemps endormie et couchée sur la table la plume soit devenue lourde au point de refuser tout service. C'est une des sensations les plus désagréables qu'on puisse éprouver et elle existe également dans tous les arts...

Donc il faut que le comédien travaille, mais il ne faut pas qu'il travaille trop. Là encore est l'écueil. Il y

a les subtils, les abstracteurs, ceux qui en cherchent trop long dans le blanc des lignes et finissent par s'y égarer ; ceux qui, à force de fouiller, de creuser un rôle, le percent de part en part, sortent de l'autre côté, ne s'y retrouvent plus du tout. Ce sont ces acteurs-là qui vous disent très gravement : « On ne connaît pas Molière !... » Et, forts de cette idée, ils passent leur vie à expliquer Molière, à le commenter, à le compliquer, à lui découvrir toutes sortes d'intentions qu'il n'a jamais eues. Vous jureriez, à les entendre, que le *Misanthrope* est écrit en mandchou, dans quelque langue mystérieuse hermétiquement fermée dont ils sont seuls à avoir la clef. Du reste, ils le jouent comme ils en parlent, avec une foule de subtilités et de délicatesses auxquelles le public ne com-

prend goutte, qu'il ne soupçonne même pas. C'est un peu l'histoire de



ce Tyrolien, joueur de guimbarde, qui était arrivé à tirer des accords merveilleux de la petite tige d'acier



Mascarille est là
fringant et tumultueux.

qu'il faisait vibrer entre ses dents. Un grand artiste, disait-on ; malheureusement, il n'y avait que lui qui entendait ce qu'il jouait.

Et maintenant que nous avons établi cette distinction entre les comédiens qui travaillent, ceux qui ne travaillent pas, ceux qui travaillent trop, occupons-nous exclusivement des premiers et voyons un peu quelles sont leurs différentes méthodes de travail. Ces méthodes varient selon le tempérament des artistes et la nature de leur emploi. Si, par exemple, un soir de grand répertoire, vous entrez dans la loge de Constant Coquelin, (1) au moment de l'entr'acte, vous la trouverez pleine de bruit, de mouvement, de lumière. Mascarille est là, fringant et tumultueux comme à la scène. Il va, vient, gesticule, rit de son large

(1) Au Théâtre-Français en ce temps-là.

rire fendu jusque derrière la tête, fait trembler les vitres avec sa voix de trompette-Sax. Les manteaux courts doublés de satin blanc, les culottes de soie à grandes rayures bleues ou roses, les escarpins ornés de rubans, de bouffettes, traînent autour de lui sur les meubles. Mascarille, tout en causant, essaye une coiffure, avive son rouge devant la glace, puis se retourne d'une pirouette et consulte sur sa toque nouvelle tout un bataillon de jeunes peintres dont il marche toujours entouré.

A le voir bondir, tourbillonner comme un écureuil en cage, on sent que le comédien veut garder sa verve allumée d'un bout de la soirée à l'autre, rester au même diapason de gaieté endiablée et retentissante. De temps en temps quelqu'un frappe, ou plutôt gratte à la porte, pour parler comme

Saint-Simon. C'est la Tradition qui vient rendre visite à l'acteur sous la forme d'un vieil abonné de la Comédie, rasé, ridé, le sourire fin. Celui-là a vu Montrose, le père, jouer ce même rôle de Mascarille.

« Eh bien ! monsieur, êtes-vous content? lui demande Coquelin.

— Très content, répond le vieil abonné à qui il ne manque qu'une petite quouette poudrée et frétillante dans le dos... Très content... Seulement, M. Montrose, le père, ne disait pas ceci comme vous.

— Ah ! voyons, comment le disait-il ? »

Là-dessus la discussion s'engage, s'échauffe, passe d'un sujet à un autre; on cause littérature, politique, peinture, surtout peinture. Coquelin crie plus fort à lui tout seul que tous ses peintres ensemble,

se monte, se fâche, éclate de rire; et quand le régisseur appelle : « En scène pour le troisième acte, » on entend ce rire éclatant et jeune se continuer dans les couloirs, dans l'escalier, jusque dans les coulisses. « A vous, Coquelin ! » lui crie-t-on dès qu'il arrive, et sûr de lui, de sa mémoire imperturbable, le comédien s'élance sur la scène comme s'il voulait la prendre d'assaut.

Sûr de lui, comment ne le serait-il pas? Tout le temps qu'a duré l'entr'acte, sans en avoir l'air, il n'a pas cessé de penser à son rôle, il n'a pas même cessé de le jouer.

En sortant de la loge de Coquelin, si vous entrez chez M. Delaunay, vous trouverez l'artiste presque toujours seul, assis devant sa glace, son Molière ouvert à côté de lui sur le marbre de sa toilette. Le gaz est baissé pour

ne pas fatiguer les yeux du comédien qui tout en « faisant sa tête » avec un soin minutieux, repasse son rôle, médite ses effets, et reste là pensif, ému, comme s'il jouait pour la première fois de sa vie. De cette méditation, de ce recueillement quasi religieux vont jaillir tout à l'heure ces élans de passion vraie, ces cris admirables de justesse qui semblent improvisés, nés de la situation même, tandis qu'ils sont le produit de l'étude et de la réflexion. N'est-ce pas qu'il suffit d'avoir vu ces deux acteurs dans leur loge pour comprendre qu'ils arrivent au même but par des voies différentes et que leur méthode de travail ne doit pas plus se ressembler que leur nature?

Nous avons entre les mains une très belle et curieuse lettre de Mlle Fargueil dans laquelle la grande actrice analyse subtilement avec la précision,

la fermeté d'un véritable écrivain, la façon dont elle procède pour étudier ses rôles. Nos lecteurs nous sauront gré de leur mettre sous les yeux un fragment de cette lettre.

« A partir du jour où le rôle m'est confié, dit l'artiste, nous vivons ensemble. Je pourrais même ajouter qu'il me possède et m'*habite*. Il me prend certainement alors plus que je ne lui donne. Aussi m'arrive-t-il d'avoir chez moi comme ailleurs le ton, la physionomie, l'allure générale que je veux lui donner, et cela inconsciencieusement. Impressionnée comme je le suis en pareil cas, je ne saurais être d'humeur gaie étant aux prises avec un *moi* lamentable ou terrible qui s'impose à mon esprit, pas plus que mes humeurs noires ne résistent à cet autre *moi* qui raille, rit et éclate à mon oreille... Voilà



... Assis devant sa glace, son Molière ouvert à côté de lui...

qui est dit. Me suis-je fait comprendre?... En pareil cas, je suis deux. C'est tout le secret de mon travail. Je pense et vis le rôle; il est vécu quand je le livre au public... C'est bien simple, n'est-ce pas?... ce n'est ni une méthode, ni un parti pris d'étude. C'est une façon d'être. Il n'y a là d'autre règle que celle de mon observation : voir passer devant moi, agir, marcher, penser ma *dualité*. Le tableau se meut, je rectifie selon l'impression qu'il me donne. Plus tard, le public m'apprend ce qu'il faut que je fasse ou que j'indique en relief. Je ne sais pas si cette conception de travail est la meilleure; mais je ne saurais en avoir d'autre. Étudier un effet partiel de voix, de physionomie, de geste me semble un effort monstrueux... L'Étude, telle qu'on l'entend généralement au

théâtre, n'est donc pas mon système. »

Cette expression de *vivre le rôle*, dont se sert Mlle Fargueil pour définir son mode de travail, se trouve dans une lettre qu'un autre artiste de grand talent, M. Lafontaine, adressait au *Figaro* il y a plusieurs années :

« Je n'ai point décliné l'honneur de jouer Montjoye, — disait-il, — j'ai demandé deux mois pour établir de mon mieux un rôle aussi important ; car il ne faut pas seulement apprendre Montjoye, il faut le vivre. »

Et c'est là en effet une excellente façon d'étudier, quand il s'agit d'un personnage de la vie moderne, un de ces types complexes, faits de bassesse et de grandeur, qu'enveloppe comme d'une atmosphère d'orage le temps de fièvre et de nerfs où nous vivons.

Bien entendu ce procédé ne con-

viendrait pas, s'il s'agissait de rendre une figure de l'ancien répertoire. Mlle Fargueil est la première à le reconnaître, et voici ce qu'elle ajoute dans la lettre dont nous parlions plus haut :

« Si j'avais l'honneur d'appartenir au Théâtre-Français, je n'eusse point procédé ainsi. Je sais ce qu'on se doit de recherches et d'efforts pour être l'interprète digne de nos grands classiques. Mais il ne me semble pas que le répertoire moderne comporte les mêmes soins, je veux dire, les mêmes réflexions d'observation. »

Ceci est encore très juste. Pour représenter des physionomies de son temps, qui se meuvent dans le même air que lui et dont la rue lui fournit les modèles, le comédien aura certainement moins besoin d'étude que pour faire revivre les types d'une

grande époque déjà lointaine, qui ne se rattachent à lui que par les fils chaque jour plus tendus et plus frêles de la tradition.

Les passions sont éternelles sans doute, mais leur expression se modifie, et c'est une erreur de croire qu'il soit possible de jouer à la moderne les œuvres du passé. Il y a là quelque chose qui choque comme un anachronisme. Il nous paraît pourtant que si Mlle Fargueil avait eu, comme elle dit, l'honneur d'appartenir au Théâtre-Français, elle y aurait été au premier rang, même dans le répertoire. Pour commencer elle aurait eu contre elle cette fébrilité de gestes, de diction, ces petits « voyons... voyons... » à l'aide desquels elle se montait, elle s'entraînait ; mais ne croyez-vous pas qu'une artiste de sa valeur, qui parle de son

art avec cette science et cette conscience, se fût facilement débarrassée des tics contractés dans les familiarités du dialogue moderne, dans les phrases inachevées et à petits points de M. Sardou? Puis, une fois le terrain déblayé, quelle intelligence elle aurait apportée au service des maîtres, quelle vigueur dans la passion, quelle force et quelle distinction de comique! N'aurait-ce pas été charmant de lui voir jouer l'Elmire du *Tartuffe;* et ce qu'il y avait d'un peu maniéré dans la façon dont elle prenait sa voix, dont elle la « flûtait », n'aurait-il pas été un attrait de plus pour les belles férocités de Célimène? Il est vrai que le Théâtre-Français avait déjà une Célimène parfaite? Eh bien! il en aurait eu deux, et personne ne s'en serait plaint.

On ne saurait assez apprendre au

public ce qu'il y a d'efforts, de travail caché dans cet art du comédien, en apparence si heureux, si facile. Et surtout on ne saurait assez mettre en garde les jeunes gens qui prennent le théâtre et les avertir de la difficulté du métier. Beaucoup se font comédiens pour le costume, par vanité, paresse, besoin de parader, embarras de savoir que faire ; aussi il faut les voir à l'avant-scène !... De malheureux garçons qui bredouillent en parlant, marchent de travers, ne savent que faire de leurs mains dès qu'ils ne les ont plus dans leurs poches.

Et les femmes donc ! Des poupées articulées qui ont gardé le geste et l'attitude donnés par le professeur, des voix de reines de féerie dont il est impossible de tirer une intonation à peu près juste. Rien de naturel, de jeune, de spontané, d'intelligent.

Or, ce sont précisément ces comédiens-là qui ne travaillent pas, qui ne sont jamais en scène, jamais à la réplique et qu'on entend perpétuellement ricaner dans quelque coin des coulisses ou du foyer. C'est cette race de faux artistes qu'il serait bon de dégoûter du théâtre; et l'on y parviendrait peut-être en leur donnant cette conviction que, même pour devenir un comédien médiocre, il faut énormément travailler.

Les théâtres de banlieue sont-ils une meilleure école pour nos comédiens que le Conservatoire? Certainement il est indiscutable que parmi les artistes en vedette plusieurs nous viennent de la banlieue. Je pourrais citer bien des noms à la suite de ceux de Parade, Lafontaine, Bocage, etc... Peu de personnes savent, par exemple, que M. Mounet-Sully,

le fulgurant Mounet-Sully, a plus d'une fois « répété généralement » avec ses collègues dans le petit omnibus qui promène la troupe de Montparnasse entre Saint-Cloud, Sceaux, Grenelle, et la rue de la Gaîté...

La besogne qui se fait dans ces petits théâtres est prodigieuse.

En moins de huit jours une grande pièce est apprise, montée, représentée ; c'est le travail de la province, avec cet avantage que les acteurs restent dans l'air de Paris, dans son mouvement et qu'ils ont la facilité d'étudier sur leurs scènes respectives les plus grands comédiens du temps, dont l'exemple vaut bien une leçon ; mais que de dangers on court, que d'habitudes déplorables on risque de gagner sur ces planches de la banlieue ! L'acteur qui débute là ne doit prendre conseil que de son instinct.

On le jette à l'eau, il faut qu'il nage.

C'est une méthode excessive : ou l'on se noie du coup, ou la conscience du danger développe en vous des forces inconnues qui résistent aux plus terribles plongeons.

Au Conservatoire, au contraire, avant de vous mettre à l'eau, on vous apprend la théorie de la natation et tous ses mouvements composés. Mais combien sortent de là qui, pour continuer notre image, une fois lancés sur l'élément inconnu, se débattent selon toutes les règles et arrivent à se noyer quand même.

Apprendre ne suffit pas; il faut sentir, il faut comprendre. Il en est de même pour toutes les études classiques. Ce n'est pas en sortant du collège que l'on sait le latin; les plus beaux vers de Virgile, même les couplets parfumés des

Géorgiques, ont un côté scolaire qui vous rebute ; les phrases gardent encore dans votre esprit les ratures de la version ennuyeuse. Mais plus tard, un jour, en pleine campagne, le poète, traduit librement par la nature, se révèle à vous dans tout ce qu'il a décrit. La langue morte se réveille, redevient vivante, les abeilles d'Aristée s'animent, vibrent à vos oreilles comme des balles d'or. Ce jour-là, vous savez le latin.

En quittant le Conservatoire, il faut oublier le geste, l'intonation du professeur, tâcher de comprendre et d'agir par soi-même, si l'on ne veut pas rester un écolier toute sa vie. En tout cas, il y a là une discipline sévère pour l'esprit, une école excellente pour les prononciations défectueuses ; et nous croyons fermement qu'à dose égale de dispositions chez

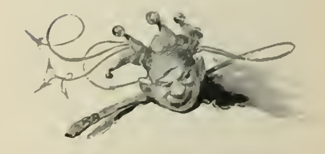
l'élève, deux ans de théâtre de banlieue ne valent pas deux années passées dans une bonne classe du Conservatoire, ce qu'était la classe de Samson, ce qu'est la classe de Régnier.

Une fois sortis du Conservatoire, tant bien que mal casés et appointés quelque part, nos jeunes gens croient tout savoir et ne travaillent plus. C'est pourtant alors que devraient commencer pour eux les études sérieuses : études de la vie autant que du théâtre, observation des mœurs, des visages, des habitudes qui les entourent et qu'ils sont à chaque instant appelés à traduire, exercice continuel du débit, de la mémoire, lectures suppléant à une éducation presque toujours défectueuse.

Mais combien sont-ils qui s'intéressent à tout cela?

Le choix d'une faiseuse ou d'un

tailleur, la coupe d'une perruque ou d'une paire de guêtres, voilà ce qui enfièvre nos jeunes artistes au moment d'une création nouvelle. Ils croient avoir tout fait quand ils abordent la scène avec un bon costumier et une mémoire infaillible. Qu'y a-t-il d'étonnant que l'exécution se ressente d'une pareille indolence? Il en coûte plus que cela, Dieu merci! pour devenir un grand artiste. Et c'est ce que les débutants ne se figurent jamais assez.



II

Le Rêve de Madame d'Épinay



LE RÊVE DE MADAME D'ÉPINAY

Assise à son clavecin, par une lourde après-midi d'été, la marquise d'Épinay s'est endormie et rêve qu'elle est Clairon, la grande Clairon de la Comédie-Française. On s'occupe beaucoup des choses et des gens de théâtre dans le salon de la marquise; tout à l'heure encore Grimm et Di-

derot étaient là, discutant le métier des planches et les qualités nécessaires au comédien, Grimm posé, sensé, la mâchoire un peu épaisse, Diderot avec ses emportements, ses trépidations de pythonisse, cette éloquence fougueuse, toujours allumée, qu'il secoue comme une torche et qui fait plus de lumière encore que de fumée.

Il n'est donc pas étonnant que Mme d'Épinay rêve de théâtre, qu'elle rêve surtout de Clairon, l'actrice à la mode, dont le portrait est au Salon, le nom dans toutes les feuilles, qui occupe et fatigue les quatre points de l'horizon.

La marquise n'est point gênée sous cette forme nouvelle, va, vient dans son appartement, déclame devant la glace, fronce un sourcil tragique, fait onduler ses beaux bras en cou de cygne, répète son rôle pour le soir,

tout en expédiant quelques billets d'affaires et de galanterie, lorqu'on vient lui annoncer deux jeunes gens, deux inconnus, l'un de la part de M. de Voltaire, l'autre de la part de Monet, l'ancien directeur de l'Opéra-Comique.

Naturellement le protégé de Voltaire est introduit le premier et remet une let.re dans laquelle le patriarche de Ferney supplie sa belle amie d'aider de ses conseils l'homme du monde ci-joint, doué pour le théâtre d'une façon tout à fait extraordinaire. Clairon regarde le néophyte, un fort joli garçon que cet examen n'a point l'air d'intimider.

« Déclamez-moi quelque chose, » lui dit-elle.

Il attaque une grande scène d'*Alzire*, qu'il débite assez noblement, mais avec la voix, les attitudes de Lekain,

à croire que le grand comédien est là derrière lui, qui parle et qui fait les gestes.

L'actrice veut essayer quelques observations. Impossible.

« Je vous demande pardon, mademoiselle. Ceci ne saurait être mal, puisque M. Lekain le fait... C'est exactement sa manière, son intonation à cet endroit.

— Cela est vrai, — répond à la fin la Clairon impatientée, — et même nous avons sur Lekain l'avantage de la jeunesse et de la figure. M. de Voltaire s'est trompé en vous adressant à moi. Vous êtes trop parfait pour avoir besoin de leçons ; je vais vous donner une lettre pour la Comédie, et je ne doute pas que vous ne soyez admis au début. »

Notre fat se retire enchanté. La Comédie-Française va compter un



... Il attaque une grande scene d'Alzire, qu'il debite...

6

mauvais comédien de plus; mauvais, est-ce assez dire? Et savez-vous rien de plus épouvantable que l'absence absolue de toute personnalité?

Débarrassée de cette merveille, Mlle Clairon fait introduire l'autre jeune homme, moins beau certainement, moins bien planté, mais plus d'intelligence et d'animation dans les traits.

« En quoi puis-je vous être utile, mon ami?

— Madame, je me destine au Théâtre-Français.

— D'abord, ne m'appelez pas madame... Appelez-moi mademoiselle. C'est le nom qu'on donne aux femmes de théâtre... Avez-vous déjà joué? »

Non, il n'a jamais joué. M. Monet lui a reconnu quelques qualités et lui a dit: « Va voir Clairon. »

Alors il est venu, dam!...

Cela est dit d'un petit ton naïf qui intéresse la comédienne. Elle le fait asseoir sur un canapé près d'elle, puis aussitôt :

« Pardon. Allez me chercher mon sac à ouvrage que voilà, sur cette console, au bout de l'appartement, près de ce nécessaire du Japon. »

Un prétexte pour voir comme il marche, comme il se tient. Quand il revient :

« Vous n'avez jamais eu occasion, n'est-ce pas, de fréquenter des gens de qualité ?

— Non, mademoiselle.

— Il y paraît. »

Et tout de suite, pour l'empêcher de perdre contenance :

« Voyons, quels sont les rôles que vous croyez posséder le mieux et que vous vous proposez de me faire entendre ?

— Mademoiselle, d'abord celui de Néron, dans *Britannicus*.

— Ah! fort bien... mais avant, faites-moi la grâce de me dire qui était ce Néron, comment il avait eu l'empire, quels étaient ses droits, sa naissance, ses parents, son éducation, son caractère, ses penchants, ses vertus, ses vices... J'imagine qu'ayant à le représenter, vous connaissez sa vie comme vous savez la vôtre, et non seulement sa vie, mais l'esprit, les mœurs de son temps... La clef du rôle est là; le reste n'est qu'une affaire de mécanique. »

Le pauvre garçon se trouble, avoue qu'il ne sait pas un mot de ces choses, se désole en songeant à tout ce qu'il doit apprendre, montre enfin un chagrin si vrai, si profond, que cette bonne fille de Clairon en est touchée. Elle le rassure, lui promet,

— s'il a vraiment des dispositions, — de le guider dans ses lectures, de lui prêter les ouvrages qu'il faudra.

« Mais en attendant, voyons ce que vous savez faire... Dites-moi, par exemple, la première scène de Néron avec Narcisse, et celle du troisième acte avec Burrhus. »

Elle écoute jusqu'au bout sans rien dire, puis quand il a fini :

« Tout cela ne vaut rien ; vous jouez assez proprement l'amour et la fureur, mais vous n'êtes ni amoureux ni furieux... Certes, il n'y a pas de comparaison entre vous et le protégé de M. de Voltaire, sans quoi je ne prendrais pas la peine de vous en dire si long... seulement votre Néron est un automate... c'est M. de Vaucanson qui l'a fabriqué... Comment! malheureux, vous lui laissez le même ton, le même masque quand il est

avec son affranchi Narcisse, que lorsqu'il s'adresse à Burrhus son précepteur, lui, le comédien raffiné, l'expert en mensonges et en grimaces... Quand je vous disais que la clef du rôle était là, dans la connaissance du personnage et de son histoire.

— Sans doute, mademoiselle, cela est vrai des figures historiques, que nous savons où étudier... Mais s'il s'agit d'un personnage comique, d'un de ces héros de la vie moderne comme nous en montrent les drames de M. Diderot, de M. Sedaine, comment connaître leur histoire, approfondir leur caractère, où, dans quels livres?

— Dans le grand livre du monde, ouvert à tous, mais que les voyants seuls savent déchiffrer... Copiez la vie, jeune homme, vous serez juste, vous serez vrai... vous serez ce qu'est le comédien Caillot dans *Sylvain*,

dans *le Déserteur*, dans *Lucile*, dans *l'Amoureux de quinze ans*... l'avez-vous vu?... Non... Eh bien! allez le voir... surtout si vous vous surprenez à l'imiter, comme ce grand dadais de tout à l'heure imite Lekain, ne le voyez plus. Vous profiterez plus à voir jouer les mauvais acteurs, pourvu que vous sentiez qu'ils sont mauvais, que de suivre pas à pas les acteurs sublimes.

— M. Monet me disait aussi, mademoiselle, que la fréquentation des musées me serait bonne, que dans les tableaux, dans les statues, je pourrais étudier les mouvements de la passion.

— Oui, sans doute, mais l'observation directe vaut encore mieux... En règle générale, *souvenez-vous qu'il faut étudier la nature de préférence à l'art*... Enfin et sur toute chose, ayez

du génie... car le génie devine tout, supplée à tout...

— Et si je n'en ai pas?...

— Vous renoncerez à jouer la comédie, monsieur, ou vous renoncerez du moins à la réputation de grand acteur. Vous gesticulerez, vous crierez, vous prendrez des attitudes, vous vous mettrez en scène avec le parterre et les loges; et lorsque vous passerez dans certains quartiers de Paris, vous aurez la consolation de vous entendre préférer à Caillot et à Lekain, et vous vous persuaderez à la fin que vous les surpassez, tant le public est connaisseur et l'amour-propre crédule. »

Ici Mme d'Épinay s'éveille en sursaut et se retrouve au clavecin, le nez dans sa musique, la tête lourde d'avoir si longuement et esthétiquement discouru.

Tout reste vrai de ce morceau, écrit il y a cent ans. Aujourd'hui comme alors, l'ignorance, la présomption, la paresse sont les trois vertus théologales du commun de nos comédiens. Quelques-uns d'entre eux travaillent cependant; mais bien peu savent travailler.

A propos d'une étude où nous avions signalé la torpeur intellectuelle du monde des théâtres, le comédien Marais, mort depuis, plein de jeunesse et de talent, nous écrivait :

« Mais je travaille, monsieur, je travaille... tel de mes amis pourra vous dire qu'après avoir joué toute la soirée, il m'arrive de rester dehors jusqu'à deux heures, trois heures du matin, à discuter les questions de notre art, à réciter des tirades de *Tartuffe* et du *Misanthrope*. »

Voilà qui est fort bien; seulement,

comme dit Mme d'Épinay, souvenez-vous qu'il faut étudier la nature de préférence à l'art. *Tartuffe* et le *Mi-*



santhrope sans doute, mais les salons, mais la rue, les tramways, les restaurants, sont aussi de vastes champs d'études.

Copiez la vie, regardez les hommes, faites parler les amoureux toujours disposés à se confier, épiez nos gestes, nos intonations, la façon dont cet indolent tient ses mains, molles, lourdes et tombantes, l'air égaré dont cet emprunteur vous écoute, guettant le moment de vous « taper », faites mentalement, et toujours, et partout, des croquis d'après nature que vous vous exercerez à reproduire sitôt rentrés chez vous ; et puis, ayez du génie. C'est encore le plus sûr moyen d'arriver.



III

Tournées de Province



TOURNÉES DE PROVINCE

Pendant les grands mois de chaleur, quand l'asphalte des boulevards devient tiède et mou sous les pas, quand on ne voit plus dans les salles de spectacle que des gens en tenue de voyage, petits chapeaux ronds et jaquettes à carreaux, alors nos comédiens s'organisent par bandes comme

les hirondelles pour émigrer dans les départements.

C'est un chassé-croisé; car de leur côté, les comédiens de province viennent à Paris juste à ce moment chercher des engagements pour la saison prochaine, tous ayant au cœur le vague espoir de trouver quelque emploi sur une de nos scènes parisiennes et de conquérir enfin le succès, les appointements, la considération que même les plus grandes villes de France ne leur donnent qu'imparfaitement.

Rude métier que celui de ces pauvres gens. Jouant devant un public restreint, surtout si on le compare à la foule qui envahit chaque soir tous nos théâtres, ils sont obligés de savoir un grand nombre de rôles afin de renouveler l'affiche vite connue et épuisée. De cette fa-

çon ils ont à peine le temps d'apprendre, jamais celui d'étudier, de s'incarner dans le personnage qu'ils représentent, de profiter de toutes les ressources d'un rôle. Si cette nécessité continuelle de travaux différents les assouplit, les force à une grande variété d'intonations et d'attitudes, ils y perdent l'autorité, et même le goût du travail sérieux, puisque tel comédien habile qui aura joué la veille un premier rôle de drame est souvent obligé le même soir de figurer dans un opéra.

On comprend, en face de pareils inconvénients, le désir qu'ont ces malheureux artistes de se faire entendre ici. Aussi passent-ils tout le temps de leur congé à descendre et à monter l'escalier noir des agences théâtrales, repoussant d'abord impitoyablement tout ce qui n'est pas

Paris ou une étape vers Paris, puis, quand septembre arrive, obligés, après avoir refusé Nantes ou Nevers comme trop loin, trop « province », de signer un engagement pour Barcelonnette ou la Nouvelle-Orléans.

Pendant ce temps-là, les heureux comédiens de Paris exécutent solitairement ou en troupes leurs tournées provinciales. Quelquefois un impresario organise l'affaire, signe les traités avec les directeurs, prend toutes les responsabilités à ses risques et périls; d'autres fois les acteurs s'associent entre eux, avec des appointements proportionnés aux services rendus, et s'exposent à tous les hasards de l'entreprise.

C'est une façon d'utiliser fructueusement les mois de congé, car il est rare que ces expéditions restent sans profit.

En outre le comédien, nomade et changeant de sa nature, trouve ainsi à contenter ce besoin de locomotion qui l'a toujours tourmenté depuis le chariot de Thespis.

Seuls les moyens de transports se sont un peu modifiés depuis cette époque. Aujourd'hui Thespis a abandonné son chariot aux forains et aux tziganes ; et si le capitaine Fracasse se mettait de nos jours à suivre l'aimable Ysabelle, il n'aurait que des aventures de gares, des trains manqués, des billets perdus, et des discussions pour des suppléments de bagages.

Il est passé aussi le temps où Wilhem Meister discûtait en voiture avec ses compagnons sur la façon de jouer Shakespeare, si Hamlet doit être blond ou brun, maigre ou gras.

Les comédiens, maintenant, voya-

gent en train express et ne s'occupent guère, en route, que de savoir si la nourriture sera bonne à l'hôtel où ils descendront.

On laisse le moins possible au hasard, à l'imprévu.

D'avance, le programme des pièces à jouer, le nombre des représentations est convenu avec le directeur, qui a fourni lui-même des renseignements sur son public et choisi dans le répertoire les pièces qu'il croit devoir le mieux convenir; car il ne faut pas s'imaginer que la province accueille aveuglément, avec une admiration de commande, ces troupes parisiennes qui lui arrivent enguirlandées de réclames, et qui comptent jusqu'à deux ou trois illustrations parmi une moyenne de gens de talent.

C'est le contraire qui se passe le

plus souvent. Chaque ville a ses acteurs favoris, qu'elle vante, qu'elle protège par un certain amour-propre de clocher, qui font partie de ses monuments, de ses curiosités. Que de fois avons-nous entendu dire à des abonnés de province :

« Nous avons ici un trial, une dugazon..., vos théâtres de Paris n'ont rien de comparable. »

C'était rarement vrai; mais il y a là une habitude d'engouement qui constitue parfois un vrai danger pour les nomades. Aussi doivent-ils être préparés à toutes les désillusions.

La question du répertoire est très importante. Les pièces trop parisiennes échouent devant l'ignorance des spectateurs, ne portent pas, irritent certains préjugés.

D'autres fois, on arrive, sans le savoir dans une ville divisée par une

querelle locale, à laquelle les situations, les moindres mots de l'œuvre la plus inoffensive se trouvent faire involontairement allusion. Voilà pourquoi le premier devoir d'un bon impresario est de connaître à fond le terrain où il engage sa troupe.

En général, que ce soit pour applaudir ou critiquer, le public de province va au théâtre voir les Parisiens. Il est même certaines villes où la « société » n'y va qu'à ce moment-là.

Et quels souvenirs nos célébrités ont parfois laissés sur des scènes qu'elles n'ont fait que traverser Cela les sauve à jamais de l'oubli, de cet enfouissement rapide que Paris fait de ses gloires, sachant que d'autres sont là qui attendent leur heure.

Que de vieux noms, défunts parmi nous, vivent encore en province de tout leur éclat !

L'arrivée des comédiens est un événement. Dès leur sortie de la gare, ils appartiennent au public qui les guette, qui les examine. Quand il s'agit des grands, des fameux, on est toujours un peu déconcerté.

« Comment! c'est cela, un tel...? »

On s'étonne de voir ces fameux artistes arriver en simple casquette de voyage, tenant à la main quelque carton à chapeau où leur auréole doit être bien à l'étroit.

Sur le cours, sur l'esplanade, on se les montre, on les suit sans se gêner, car on sait qu'une telle curiosité n'a rien qui les embarrasse et qu'un comédien n'en marche que mieux quand on le regarde.

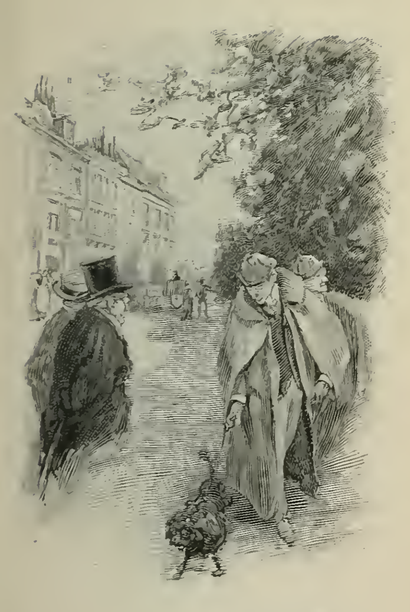
Il est rare que leur présence dans la ville n'y fasse pas naître quelque vocation théâtrale. On leur soumet des petites pièces, sur lesquelles « on

n'est pas faché d'avoir leur avis ».

Et pour le comédien en tournée, ce n'est pas le seul agrément du voyage. Il y trouve toutes les satisfactions d'amour-propre. D'abord. celle de créer des rôles qu'il envie et que la prédilection du directeur ou des auteurs avaient confiés à d'autres interprètes.

En dehors de toute vanité, il y a là pour le véritable artiste qui ne se livre pas à une imitation servile, une grande joie de curiosité et d'émulation.

En effet, un rôle peut être compris de plusieurs manières, et l'on s'imagine toujours avoir trouvé la meilleure. Puis, que d'étoiles de second ordre passent rapidement et facilement de première grandeur sur des scènes où les comparaisons sont absentes ou favorables! Tel petit



... L'arrivée des comédiens est un événement...

nom parfaitement inaperçu au Gymnase ou à la Porte-Saint-Martin se trouve en vedette sur l'affiche.

Le retour à Paris semble dur après cela ; et l'on se console d'être obligé de rentrer dans le rang, en pensant qu'on a été « étoile » pendant un mois.

Il arrive aussi que la troupe venue de Paris n'est pas complète et se recrute des comédiens de l'endroit. Alors l'étoile donne des conseils sur la façon d'interpréter le rôle, et elle le fait avec une bonhomie charmante qui vient de sa grande supériorité.

Parfois même elle promet sa protection auprès d'un directeur parisien. Cela donne lieu souvent à de singulières désillusions. L'optique est si différente ; la lumière deParis est si nette, si impitoyablement révélatrice !

On découvre à Bordeaux ou à Toulouse un jeune premier merveilleux,

Delaunay à vingt ans. On le fait venir. Il débute au Théâtre-Français; et l'on s'aperçoit, mais trop tard, que c'est un Delaunay de province, et qu'il le restera toujours.

Paris est plein de ces acteurs destinés à briller seulement sur des théâtres de décentralisation. Ils devraient s'organiser en troupe une bonne fois; trouver un impresario habile, et s'en aller pour ne jamais revenir; car ce sont des hirondelles dont personne ne souhaite le retour.



IV

Deuil de Comédie

Dialogue entre deux strapontins



DEUIL DE COMÉDIE

Dialogue entre deux strapontins

« — Qu'avez-vous? Pourquoi froissez-vous ce journal avec colère? Est-ce la pièce qui vous ennuie?

— Ma foi, non, puisque je ne l'écoute pas... C'est cet article que je viens de lire, un de ces articles clichés qui reviennent cinq ou six fois par an, avec la monotonie agaçante

d'un refrain sentimental et manqué, aussi banal, aussi faux que le rondeau patriotique dont M. Cooper est en train de martyriser nos oreilles... Oh! le sentimentalisme bête, l'enthousiasme à côté, le jugement qui boite et tombe dans toutes les ornières du convenu!

— Mais enfin de quoi s'agit il?

— Il s'agit du comédien B... qui vient de perdre sa fille et deux jours après figurait dans une représentation à bénéfice.

— Ah! le pauvre homme.

— Allons, bon. Vous voilà comme le journaliste. Vous vous apitoyez sur le sort de ce père désolé qui monte sur les planches, se grime, se farde, met une perruque et un front de carton pour essayer de nous faire rire au retour d'un enterrement où il a tant pleuré. Eh! morbleu, si le

désespoir de cet homme était aussi grand qu'on le dit, qui l'obligeait à reparaître sitôt ?

— Son directeur sans doute, son engagement.

— Je n'en crois rien. Quel est le directeur assez barbare pour refuser à un père le droit de pleurer son enfant pendant quelques jours, de ne pas venir en scène avec des yeux rouges mal essuyés ? Et si ce directeur existait par hasard, où trouverait-il un tribunal et des juges pour lui donner raison ? Les juges sont des hommes, après tout. L'impassible légalité n'est pas seule à siéger au milieu d'eux. Il y a aussi la pitié, la solidarité humaine ; et je ne puis pas me figurer qu'un comédien qui viendrait à la barre, vêtu de noir, de ce noir autrement sombre et sérieux que celui des avocats, et qui dirait sim-

plement ceci : « Messieurs, la mort de ma fille m'a causé un grand chagrin. Il m'a été impossible de me rendre au théâtre pendant quinze jours. » Non, je ne puis pas croire que ce malheureux s'en retournerait condamné à une amende, à une indemnité quelconque, parce que sa voix se serait refusée à chanter et sa douleur à faire rire.

— En vérité, mon cher, vous me paraissez égaré par une sensibilité excessive et injuste. Cela vous choque de voir un acteur reparaître à la scène sitôt après la mort d'un de ses proches; et vous ne vous indignez pas contre l'épicier du coin de la rue, qui, le lendemain du jour où sa femme est morte, s'installe de bonne heure à son comptoir, cassant le sucre et brûlant le café avec un grand courage. N'est-il pas même arrivé à

certains boutiquiers de se servir des lettres de part comme de réclames, et croyez-vous que la mention : « Sa veuve désolée continue son commerce, » soit une invention des petits journaux? Du reste, sans aller jusqu'à ces affolements d'égoïsme, jusqu'à ces atrophies du sens moral que la constante préoccupation du gain arrive parfois à produire, l'histoire de votre comédien est un peu notre histoire à tous. A peine a-t-on le temps de se pencher vers l'ami, vers le parent qui vient de tomber, la vie est là, derrière, qui vous talonne, qui vous presse ; il faut se relever bien vite, reprendre sa place dans le rang, et continuer la route. C'est ce qui fait que les foules des grandes villes sont si tristes à regarder. On y frôle des désespoirs, des deuils récents, visibles en larmes furtives sous des

grands voiles de crêpe noir ; on y entend des voix nerveuses encore tremblantes d'imprécations ou de sanglots ; mais tout cela s'active quand même, circule, se mêle au flot qui passe, sans s'arrêter longtemps aux rives funèbres où l'on pleure ses morts en repos. A la campagne, c'est plus frappant encore. La terre n'attend pas, les bêtes veulent leur pâture de chaque jour. Nul moyen de remettre un labour ou une vendange ; car la saison se transforme sans pitié. Aussi pendant que dans la chambre haute de la ferme ou du moulin le maître sent venir sa dernière heure, le train habituel continue autour de lui, les charrues sortent, les bestiaux rentrent, on sème dans ses champs des graines qu'il ne verra pas lever ; puis à peine est-il couché dans le petit cimetière du village que sa veuve, le

visage gonflé de larmes, balaye la salle, allume le feu, prépare le repas des enfants et des domestiques, sitôt après avoir quitté sa large mante d'enterrement.

— Ce que vous dites est vrai. Mais toutes les occupations que vous me citez là sont manuelles, matérielles, n'absorbent que l'être physique. C'est en somme la dure loi du travail imposée à l'humanité depuis que le monde roule. Associée à l'idée de deuil, cette idée du labeur forcé n'a rien qui me blesse. Mais il y a dans le métier de comédien je ne sais quoi de volontaire, de joyeux, d'inutile, une expansion de vanité toujours active qui semble incompatible avec une vraie douleur. En définitive ce n'est pas un métier, c'est un art.

— Eh! oui, c'est un art; mais

prenez garde à vos paroles. Si l'acteur qui se montre sur les planches au lendemain d'un deuil cruel hérisse votre délicatesse et vous donne envie de le siffler outrageusement pour lui apprendre la discrétion, la convenance, que direz-vous de l'écrivain que les nécessités de l'existence obligent à noircir du papier en des circonstances aussi douloureuses? Rappelez-vous dans Balzac l'horrible scène si éloquente de Rubempré écrivant ses affreux couplets à la lueur des cierges funèbres allumés autour de la pâle Coralie. L'invention vous parait peut-être romanesque. Je puis alors vous citer un exemple de la vie réelle, presque aussi brutal et cruel que celui-là. J'avais entre les mains dernièrement la correspondance d'un des plus illustres écrivains de ce temps, mort

il y a quelques années. Dans une de ces lettres, écrite vers la fin de sa carrière, le pauvre grand poète, condamné par la destinée à un labeur de plume excessif et continuel, se compare à un cheval de roulage « tombé entre ses brancards », et songeant au lourd fardier qu'il traîne après lui depuis trente ans, il raconte qu'il n'a jamais eu le droit de se reposer, de se soustraire à sa tâche une minute, « que même la semaine où sa mère est morte il a fait son feuilleton et que c'est ce feuilleton qui a payé l'enterrement ». Je vous avoue que j'ai frémi en lisant cette phrase, que je n'oserais pas même répéter, si la lettre dont elle est tirée n'allait paraître bientôt avec toute la correspondance du poète. Quelle impression vous fait-elle à vous, cette lettre? Allez-vous vous indigner aussi

contre celui-là? Non, n'est-ce pas; et pourtant son cas est le même que celui de votre comédien. Quelle différence faites-vous entre eux? Pourquoi tous les deux n'ont-ils pas également droit à votre respect, à votre pitié? »

Il y eut ici un de ces silences qui suivent l'argument sans réplique, et qu'on peut comparer au manque de respiration résultant d'un coup de poing en pleine poitrine. Au bout d'un moment, une des deux voix reprit :

« — Eh bien! oui, je crois que vous avez raison! Il peut se faire que ce comédien, qui est venu jouer au lendemain de l'enterrement de sa fille, y ait été réduit par quelqu'une de ces monstrueuses nécessités de l'existence dont vous me parliez tout à l'heure. Mais je ne voudrais pas



... Que même la semaine où sa mère est morte il a fait son feuilleton...

qu'on lui fit un mérite de son action ; je voudrais ne pas lire chaque fois cet éternel article banal et larmoyeur qui m'a mis si fort en colère et a amené notre discussion : « Pauvre père! Courageux artiste! Dire que tandis qu'il nous faisait rire à nous tordre, il pensait à son enfant et pleurait des larmes intérieures... » Ou bien encore : « Malheureuse femme, vaillante comédienne, obligée de chanter, de minauder, d'affiner de toute sa malice la pointe d'un couplet grivois, pendant qu'elle sait son mari à l'agonie et qu'elle n'est pas sûre de le retrouver en rentrant! » Quand on a lu ces choses-là cinq fois, dix fois dans l'année, comment voulez-vous qu'on ne s'indigne pas? Et si vous saviez l'influence qu'ont ces articles sur les acteurs, sur ces grands

enfants qui ont toujours besoin d'être regardés, ne songent qu'à faire de l'effet ou du bruit, prennent des attitudes partout, même dans les plus tristes circonstances. Trompés sur le sentiment public, égarés d'ailleurs par ce jour faux de la scène où leur métier les acclimate, ils arrivent à se faire un point d'honneur tout à fait erroné : « Ma fille est morte hier. N'importe, j'ai promis de figurer dans ce bénéfice, j'y figurerai. Le devoir professionnel avant tout. » La vérité est que le comédien aime à jouer, qu'il ne peut pas se passer de ouer. Soyez sûr que le poète, lorsqu'il a fait ce terrible feuilleton dont parle sa lettre, l'a écrit péniblement, la rage au cœur, dans une chambre solitaire, agrandie et refroidie par l'éternelle absence, et où tout lui rappelait son chagrin. L'acteur, au

contraire, une fois entré en scène, « dans la peau de son bonhomme » comme ils disent, n'a plus pensé à son malheur; il l'a oublié pendant une soirée, dans l'ivresse des applaudissements de la foule, des lumières. Et c'est bien parce que je sens qu'il l'a oublié, parce que je sens qu'il s'est amusé beaucoup en nous divertissant, que, malgré toutes vos bonnes raisons, il y a dans la précipitation de cet artiste à remonter sur les planches quelque chose qui me blesse au plus profond de mon « moi » humain. D'ailleurs, tous les comédiens ne tombent pas dans cette exagération ridicule et féroce du devoir professionnel. Voici par exemple un trait qu'on me citait du brave Lafontaine alors qu'il faisait les belles soirées du Gymnase; je ne sais si l'histoire est vraie, mais elle est bien dans le

caractère de l'homme que vous connaissez comme moi. Un soir, quelques minutes avant d'entrer en scène. Lafontaine reçoit une dépêche lui annonçant que son vieux père, qui habitait alors aux environs de Paris, est gravement malade et demande à le voir tout de suite. En un tour de main, l'acteur, éperdu, déjà aux trois quarts grimé, se rhabille, défait sa tête, sort de sa loge en courant, et dégringole l'escalier, sourd aux lamentations du régisseur, du directeur.

« — Malheureux, où allez-vous ?... La salle est pleine.

— Tant pis, faites une annonce, rendez l'argent, changez votre spectacle..

— Mais...

— Il n'y a pas de mais. Vous ne pouvez pas me forcer à jouer la comédie avec ce couteau en travers du cœur. D'abord je ne le pourrais pas.

Je penserais tout le temps que mon père va mourir sans me voir. Je serais capable d'éclater en sanglots ou de me sauver au milieu d'une scène. »

On eut beau prier, le menacer d'un procès, tout fut inutile, le comédien prit sa volée et le Gymnase se passa de lui ce soir-là..... Eh bien ! voilà qui me donne raison, je pense, et qui condamne tous ceux qui n'agissent pas ainsi. Au lieu de se promener dans les coulisses avec un visage à l'envers, de pousser des soupirs à fendre l'âme, de donner et de recevoir des poignées de mains sympathiques, de se faire dire « mon pauvre ami » par tout le personnel y compris le souffleur, ainsi qu'il arrive en pareil cas, Lafontaine est allé embrasser son pére, s'est épargné peut-être un cuisant remords et nous évité, à nous, l'agacement de lire

dans les journaux le fameux article : « Malheureux fils ! Courageux artiste ! Dire que, etc... »

Le beau de l'histoire, c'est qu'en arrivant à la campagne Lafontaine trouva son père en train de faire, comme tous les soirs, sa partie de piquet avec un voisin. En voyant entrer son fils, le vieillard se mit à rire

« Je t'ai fait une belle peur, n'est-ce pas, mon garçon ? Mais que veux-tu, je me sentais tout mal en train, plein d'idées noires ; j'avais envie de t'embrasser, et comme je savais que tu ne jouais pas... Allons, ne me gronde pas, mets-toi là, nous allons passer une bonne soirée ensemble. »

Je ne connaissais pas ce dénoue-

ment, mais c'est égal, je persiste à trouver que Lafontaine est un brave homme et qu'il a fort bien fait d'agir ainsi.



V

Mise en Scène et Répétitions



MISE EN SCÈNE ET RÉPÉTITIONS

I

A l'époque du *Tartuffe* et du *Misanthrope*, il eût été bien difficile de régler une mise en scène quelconque avec la double rangée de seigneurs s'étalant de chaque côté du théâtre, l'encombrant, le troublant par des allées et venues bruyantes, quelque-

fois même par des mystifications, comme le soir où un marquis en belle humeur eut l'idée d'amener avec lui et d'installer aux places réservées autant de bossus qu'il avait pu en réunir. Dans de pareilles conditions, sur des planches si étroitement accaparées, force était de s'en tenir au jeu et au débit de l'acteur et de ne pas chercher de grands effets de scène. Pour cela, les conseils de l'auteur suffisaient.

Un écrivain dramatique assez inconnu, Chapuzeau, contemporain de Molière, dans un petit livre très intéressant et très rare, nous dit au chapitre des répétitions que « l'autheur y assiste chaque fois et releue le comédien s'il tombe en quelque défaut, s'il ne prend pas bien le sens, s'il sort du naturel dans la voix, dans le geste, s'il apporte plus de chaleur

qu'il n'est à propos dans les passages qui en demandent. Il est libre aussi au comédien intelligent de donner son avis dans ces répétitions, sans que son camarade le trouve mauvais, parce qu'il s'agit du bien public... » Il faut croire qu'à cette époque les comédiens étaient moins susceptibles que de nos jours; car le bien public a beau être en cause, nos personnalités théâtrales accordent rarement le droit de critique à la camaraderie.

Quant à laisser à l'auteur seul le soin de mettre sa pièce en scène. c'était possible du temps de Chapuzeau, lorsqu'il ne s'agissait que de « releuer le comédien sur sa voix ou sur son geste »; mais avec toutes les complications du théâtre moderne, cela est devenu très difficile, car l'optique de la scène n'est pas à beau-

coup près celle de la vie et demande une étude toute spéciale.

Pourtant certains de nos auteurs règlent eux-mêmes la mise en scène de leurs ouvrages.

M. Sardou, par exemple, s'assied à la place du régisseur et ne souffre personne près de lui pour diriger ses répétitions. Il arrive là avec sa pièce toute montée dans sa tête. Il sait d'avance quand ses acteurs s'assiéront, se lèveront, traverseront ; il peut dire la position exacte de chaque accessoire et si telle porte doit s'ouvrir en dehors ou en dedans.

On sent qu'en écrivant sa comédie il l'a jouée, qu'il l'a vue en même temps que composée ; et c'est en effet une condition théâtrale de se rendre compte autant du mouvement que du discours dans un art où les yeux sont aussi bons juges que la pensée.

Mais tous les écrivains ne sont pas comme M. Sardou, qui a donné sa vie exclusivement au théâtre et connaît tous les coins et recoins du métier. Il en est que les planches intimident ; qui, tout en ayant une vision très nette, très arrêtée de ce qu'ils ont conçu, ne savent comment l'expliquer pour le faire traduire et comprendre par d'autres, manquent d'aplomb à l'avant-scène parce qu'ils se sentent maladroits à gesticuler et à déclamer leurs idées. Et puis il y a les observations à faire aux interprètes.

Le brave Chapuzeau en parle à son aise ; mais c'est plus incommode qu'on ne pense de « releuer le comédien ».

D'abord, quand l'auteur est jeune, qu'il en est à ses premiers ouvrages, les répétitions lui causent cet enivre-

ment singulier qu'éprouve le sculpteur ou le peintre à mesure que son ébauche avance, que sa pensée prend corps et devient œuvre. Tout lui semble beau, excellent. Il faudrait que l'acteur fût bègue, et terriblement encore, pour qu'un débutant dramatique entendant déclamer sa prose ou ses vers n'éprouvât pas une impression de pur enchantement.

Plus tard, quand l'expérience est venue, si l'on s'aperçoit que les sentiments qu'on a essayé d'exprimer sont défigurés par l'interprétation, on est toujours un peu gêné pour en faire la remarque.

Il est si pénible de venir dire à un homme qui prétend savoir son métier :

« Vous vous trompez... ce n'est pas cela ! »

En pareil cas, le comédien a mille

choses à répondre; il invoque son expérience, son habitude du public. Il sait ce qui porte, ce qui ne porte pas.

Bien heureux encore quand il ne vous ferme pas la bouche avec un de ces affreux mots tirés du vocabulaire des coulisses, comme ce jeune premier à qui un de nos amis demandait de dire plus simplement une tirade amoureuse, mal comprise et gâtée par une diction déclamatoire :

« Ce n'est pas possible, objectait le comédien... Jamais je ne pourrai dire cette phrase ainsi; *je ne l'ai pas dans les jambes.* »

Il n'avait pas cette phrase-là dans les jambes!... Que répondre à des objections pareilles? Le meilleur est de se rendre, si l'on ne préfère rester en butte à une mauvaise humeur concentrée, à un parti pris de sou-

mission quand même, qui s'exprime par un pincement de lèvres, une tenue raide et convenable, l'air détaché d'un homme qui semble vous dire : « Je ferai ce que vous voulez ;... seulement je ne réponds plus de rien... »

Et alors, pour peu que vous vous méfiiez de vous-même, vous voilà plein de doutes et de transes jusqu'à ce que la première représentation vous ait donné tort ou raison.

Avec un bon régisseur auprès de lui, l'auteur évite tous ces ennuis ; mais un bon régisseur est chose rare, car l'emploi demande, en plus une grande intelligence scénique, beaucoup de souplesse et de tact.

Le public ne se doute pas, en voyant jouer une pièce, de tout le travail qu'il a fallu pour mettre en place, ordonner une action qui lui paraît si

naturelle. Pas une intonation, pas un geste qui n'ait été convenu, qui ne fasse partie d'un ensemble raisonné. Les moindres *passades*, — on appelle ainsi les allées et venues en travers de la scène, — ont fait l'objet de longues discussions.

Si l'on a beaucoup de monde sur le théâtre, il faut trouver la position de chacun, harmoniser les groupes entre eux, occuper les personnages muets, et cependant condenser l'intérêt là où il se trouve, afin qu'il ne s'éparpille pas indifféremment à tous les coins. Si, au contraire, il n'y a que deux personnages en présence, il faut veiller à ce qu'ils remplissent à eux seuls tout le théâtre, leur faire commencer la scène dans un coin, la faire continuer dans un autre, promener l'action sans l'interrompre, éviter de laisser trop longtemps tout

un côté des planches inoccupé et froid.

Ces choses-là sont élémentaires dans le métier, mais encore faut-il bien les connaitre et procéder avec précaution, surtout quand on est en face d'une situation délicate, d'une de ces scènes dangereuses, cassantes comme du verre filé, où tout dépend de l'agencement des personnages.

C'est le régisseur qui se charge de régler tout cela, après avoir, bien entendu, pris les avis de l'auteur.

L'habileté consiste à mettre en relief l'idée de la pièce, à appeler la lumière aux bons endroits, en un mot — sur la scène qui fait toujours un peu tableau — à soigner les premiers plans et laisser dans un vague de perspective les défauts ou les faiblesses de l'œuvre et de l'interprétation

Que de patience pour en arriver là ! Que de luttes à soutenir tantôt avec l'auteur, tantôt avec les comédiens ! Dans la pièce la mieux bâtie, on découvre toujours à l'épreuve des répétitions des situations qui tournent trop court ou des longueurs inaperçues à la lecture.

Il faut obtenir de l'auteur qu'il rallonge une scène ou qu'il la raccourcisse.

Rallonger, ce n'est rien, mais raccourcir, surtout si l'auteur dramatique est un écrivain en même temps, s'il s'est appliqué à encadrer son drame dans un beau langage, il sera plus difficile à convaincre.

Vis-à-vis des comédiens, la situation du régisseur n'est pas commode non plus. Là encore, il y a des susceptibilités à ménager, des mauvaises humeurs, des froissements, des amours-

propres toujours à vif qui saignent dès qu'on y touche.

Aux premières répétitions, cela va bien encore. On est dans un beau feu de création, on apprend, on travaille, on cherche ; mais si les études durent trop longtemps, l'ardeur s'éteint. On se fatigue, on s'énerve.

Ceux qui savent bien leurs rôles s'impatientent des lenteurs apportées par des intelligences plus épaisses ou moins expérimentées. Le régisseur est le bouc émissaire ; de partout il essuie des rebuffades. Quelques grands comédiens, gâtés par un long succès, ont des nerfs de jolie femme et ne les surveillent pas.

Que de fois nous avons vu ce pauvre Félix, acteur d'instinct plutôt que de travail, un excellent homme du reste, s'impatienter de la longueur d'une répétition et envoyer son rôle

par-dessus la rampe ! « Je ne répète plus... sapristi ! »

Le régisseur, sans s'émouvoir, ramassait le rôle et donnait la réplique pour ce jour-là à la place du comédien qui revenait le lendemain comme si rien ne s'était passé.

Un bon metteur en scène doit pouvoir à un moment donné tenir l'emploi de n'importe quel personnage de la pièce en répétition ; voilà pourquoi on choisit en général un ancien acteur que l'âge ou une infirmité quelconque a obligé de renoncer au théâtre, comme le brave Davesnes qui a régi pendant vingt-cinq ans la scène du Théâtre-Français.

Élève du Conservatoire, M. Dubois-Davesnes avait eu des études théâtrales très soignées, un début assez heureux, mais il sentait que l'exiguïté de sa taille lui serait toujours un obs-

tacle, et il avait quitté le théâtre brusquement.

C'était le type parfait du régisseur, un tout petit homme très doux, très poli, très discret, prenant feu dès qu'il arrivait sur les planches, s'agitant, se démenant, déclamant tour à tour avec des intonations différentes des morceaux de tous les rôles, pères nobles, mères désolées, jeunes filles naïves, épouses adultères ; très modeste avec cela et plein de déférence quand il avait à mettre en scène des comédiens tels que Got, Coquelin, Delaunay, ce qui n'empêchait pas que ces excellents acteurs, connaissant la valeur de leur régisseur, venaient lui demander à la fin de chaque répétition :

« Eh bien ! monsieur Davesnes, êtes-vous content ? »

Quand la pièce est bien « débrouil-

lée », que les rôles sont sus, les effets indiqués, il est d'usage que le directeur vienne surveiller lui-même les dernières répétitions.

Quelques-uns de ces messieurs n'y connaissent rien et gâtent le travail déjà fait; d'autres au contraire sont d'une habileté consommée. M. Montigny s'entendait on ne peut mieux à régler les pièces bourgeoises.

Un des premiers il avait rompu avec la solennité des traditions, en introduisant à la scène le naturel, la familiarité de la vie, ces rôles bon enfant joués de dos, les mains dans les poches.

M. Perrin cherchait le tableau constamment, se rappelait avoir dirigé l'Opéra et se trouvait un peu à l'étroit dans le répertoire classique que ses inventions décoratives faisaient craquer de partout.

Avant lui, M. Édouard Thierry, très fin, très lettré, cherchait la mise en scène morale pour ainsi dire, et dans les pièces modernes devenait le collaborateur de ses auteurs.

M. Hostein, comme autrefois M. Marc Fournier, était un metteur en scène incomparable pour les masses. Lui donniez-vous à grouper tous les costumes bariolés d'une féerie ou d'une grande pièce historique, il en tirait un parti merveilleux.

M. Carvalho est le plus artiste, le plus trouveur de tous. Son seul défaut est une activité dévorante, une imagination de poète qui le laisse toujours mécontent de ce qu'il a trouvé dans son désir de trouver mieux. Il détruit le lendemain ce qu'il a fait la veille; et quand la pièce est prête, il faut positivement la lui arracher des mains.

II

A Paris, les directeurs ont le tort de laisser leurs pièces à l'étude trop longtemps. Telle pièce que son mauvais destin condamne à ne fournir qu'un nombre très restreint de représentations se trouve avoir eu une quantité de répétitions incalculable, ce qui fait penser à ces fleurs exotiques cultivées pendant cen ans pour une floraison d'un jour.

Du vivant de Molière, les plus purs chefs-d'œuvre ne demandaient guère plus d'une semaine de répétitions.

Sans doute il y avait là un reste de l'improvisation italienne, et il faut bien admettre que les perfectionnements, les complications de la mise

en scène moderne exigent beaucoup plus de temps et de travail.

Mais que peut-on gagner à des études éternellement prolongées ! A force de creuser un rôle, on finit toujours par trouver le fond, ou du moins on s'égare à le chercher.

Le plus souvent d'ailleurs les acteurs, se sentant du large devant eux, travaillent avec mollesse, et, sur cinquante répétitions, il n'y en a guère plus de vingt qui comptent. Les trente autres ne servent qu'à ennuyer et à blaser tout le monde.

Le beau feu du début une fois éteint, on répète sans goût, et naturellement dans cette première et négligente interprétation les défauts de la pièce ressortent mieux, ses qualités s'atténuent.

Peu à peu la confiance du comédien s'émousse à cette discussion

continuelle de l'ouvrage à l'avant-scène, à ces hésitations, à ce tâtonnement.

Bientôt fatigué de répéter toujours les mêmes mots, il se contente d'un a peu près de gestes et d'intonation, et si vous lui en faites le reproche, il vous répond en souriant :

« Rassurez-vous... Ce n'est pas comme cela que je jouerai... »

Par malheur les mauvaises habitudes se prennent plus facilement qu'elles ne se quittent, et vous pouvez être sûr que c'est justement comme cela qu'il jouera. Parfois encore les études d'un ouvrage durent si longtemps, tout le monde est si las, si excédé, que l'on est obligé d'interrompre le travail quelques jours avant la représentation et de laisser un intervalle entre les premières et les dernières répétitions.

Presque toujours cette interruption est d'un effet déplorable. Que d'observations oubliées et à recommencer, que de défauts invétérés, indéracinables, et surtout que de temps perdu pour l'auteur !

On ne songe pas assez en effet à ce que coûte d'heures, de jours, de mois, la préparation d'une œuvre théâtrale, au temps qu'il a fallu pour l'écrire, pour la faire recevoir, et enfin pour la faire répéter !

Est-il donc indispensable que l'auteur assiste à toutes les répétitions ? Certainement, surtout quand les études de sa pièce traînent en longueur. S'il ne vient pas, les comédiens ne s'intéressent plus à son ouvrage. Il faut qu'il soit là, toujours là pour les soutenir, les encourager, les complimenter, remplacer pour eux le public absent, l'excitation de

la rampe et des applaudissements.

Ce n'est pas une mince besogne, et lorsqu'il a fait ce métier-là, quarante et cinquante jours de suite, e malheureux auteur finit par prendre son œuvre en exécration.

Ce qui nous semble encore un grand abus, c'est la répétition générale, telle du moins qu'on la fait d'ordinaire.

A l'heure qu'il est, ce n'est plus qu'une sorte de première représentation avant la lettre, où les amis de l'auteur, du directeur, des comédiens sont convoqués pour applaudir la pièce et lui prédire un immense succès.

Données dans ces conditions-là, la veille ou le jour même de la *première,* ces répétitions *in extremis* ne peuvent servir qu'aux machinistes et aux costumiers.

La couturière s'assure ce soir-là que le tablier à bretelles de l'ingénue a de jolis reflets aux lumières. Le gazier règle avec le décorateur la montée de la rampe. Le chef de claque signale à ses lieutenants les tirades à applaudir, les entrées à faire aux comédiens.

Mais l'auteur, en quoi cette répétition générale peut-elle lui être utile ? On a beau avoir allumé tous les lustres de la salle, le malheureux n'y voit plus rien. Sa pièce lui est tellement connue, il est si bien habitué aux intonations et à la mimique des acteurs, qu'il ne sait plus distinguer ce qui est bon de ce qui est mauvais, et s'en rapporte pour toute chose à ce que la mise en scène a réglé.

Et les amis ? Les amis, en pareil cas, sont très empêchés de donner

leur avis, et pour plusieurs raisons. La première, c'est qu'un jour de répétition générale peu de personnes savent rester lucides et porter un jugement de quelque valeur.

Il y a une telle différence entre une pièce jouée devant un petit groupe d'amis et la même pièce jouée devant une salle pleine. L'acoustique change complètement. Ceux qui vous écoutaient hier étaient des initiés, une élite ; aujourd'hui, vous avez devant vous une foule, douze à quinze cents auditeurs, et c'est autrement difficile à remuer.

Il semble que, dans tous les courants contraires qui se croisent à travers une salle pleine, l'intérêt de votre drame s'éparpille, se disperse ; et l'on est étonné de voir un mot, qui la veille à la répétition générale avait fait beaucoup d'effet, tomber à

plat le soir de la *première,* comme étouffé par un manque d'espace et d'air.

Tout le monde s'y trompe à ces damnées répétitions, les plus vieux comédiens, les directeurs les plus avisés. Comment les amis de l'auteur, aveuglés par leur affection, ne s'y tromperaient-ils pas ? Et d'ailleurs, en admettant que quelqu'un y vît clair, à quoi cela servirait-il la veille de la représentation ?... Allez donc faire entendre à un auteur accablé de fatigue, d'ennuis de toutes sortes, et qui voit approcher la fin de son supplice, à des acteurs toujours sûrs d'eux-mêmes, à un directeur qui a déjà couvert la moitié de sa feuille de location, tâchez de faire entendre à ces gens-là que leur pièce pèche par tel et tel endroit, qu'il faudrait refaire tout un acte et retarder la

représentation de quinze jours.

Vous passerez pour un jaloux, un trouble-fête, et l'on se gardera bien de vous écouter. Le meilleur est donc de se taire, puisque tout ce qu'on pourrait dire arriverait trop tard et ne servirait à rien.

Une ou deux fois pourtant j'ai vu, au sortir d'une répétition générale, l'auteur subitement éclairé reconnaitre que sa pièce était trop longue. — « Eh bien! coupons, » disait le directeur.

Aussitôt tout le monde se mettait à l'œuvre.

On taillait, on tranchait, on faisait jouer la mine, des scènes entières sautaient dans la nuit. Mais comme tout cela était fait trop précipitamment, on s'apercevait le soir de la représentation que l'édifice tout entier avait été ébranlé par la secousse, et

que le drame ne tenait plus sur ses pieds.

A mon humble avis, pour que la répétition générale pût être de quelque utilité, il faudrait qu'elle eût lieu, sitôt la pièce sue, dégrossie, quand les comédiens commencent à ne plus répéter le manuscrit à la main.

Bien des choses restent encore à finir, à perler; mais ce ne sont pas ces détails-là qui décideront le succès ou l'insuccès de l'œuvre. Telle qu'elle est, on peut la juger dans son ensemble, et l'empreinte est encore assez molle pour qu'il soit facile de retoucher les endroits défectueux plus sensibles à des yeux moins blasés ou moins prévenus.

III

Une anecdote dramatique pour

terminer cette étude sur les répétitions :

C'était dans la journée, au foyer des artistes d'un grand théâtre parisien. On causait après le travail, avant de se quitter. Les comédiennes, l'une après l'autre, prenaient leurs châles, leurs manteaux jetés négligemment en arrivant sur les fauteuils, sur le dos des chaises. Soudain, une d'elles pousse un cri :

« Je suis volée... on vient de me prendre mon porte-monnaie. »

Émoi profond, chacun se lève.

Un vol est chose rare au théâtre, et l'on y raconte volontiers avec un orgueil attendrissant et naïf que, de toutes les professions, la profession de comédien est la seule qui ne soit pas représentée au bagne. Aussi quels regards, quelles protestations indignées. Il y avait là de vieux pères

nobles, aussi vieux que les plus vieux fauteuils du théâtre, qui bégayaient d'émotion et tremblaient de tout leur corps.

Quelqu'un dit :

« Qu'on nous fouille tous, que personne ne sorte !... »

Chacun, instinctivement, s'apprêtait à retourner ses poches.

Un seul, un jeune comédien d'assez beau renom, s'y refusa. Redressé, tout en l'air, planté comme un coq qui secoue sa crête :

« Me laisser fouiller, moi, Saturnin !... et la dignité de l'artiste ?... »

Là-dessus il sortit, raide, strictement boutonné, d'une belle allure où l'habitude de la scène était bien pour quelque chose, laissant tous ses camarades rouges et confus de cette leçon de dignité...

Il fallait pourtant que le coupable

se retrouvât. L'existence n'était plus tenable dans ce petit monde ; c'étaient des regards, des mots au creux de l'oreille, les plus honnêtes se sentaient en suspicion. Les menus employés, machinistes, pompiers, gaziers, qui vont à toute heure librement dans les recoins des théâtres, craignant eux aussi d'être soupçonnés, se jurèrent pour l'honneur du corps de trouver le voleur. Une surveillance occulte fut organisée ; d'heure en heure les méfiances se circonscrivaient.

Se doutait-il de quelque chose, le misérable ? Voulait-il se défaire du porte-monnaie, le jeter dans un coin où les garçons le retrouveraient, ou bien l'avait-il caché là depuis le jour du vol et venait-il simplement le chercher ? Ce qui est sûr, c'est qu'un soir, pendant la représentation, il se

glissa dans le magasin d'accessoires et plongea son bras sous un paquet

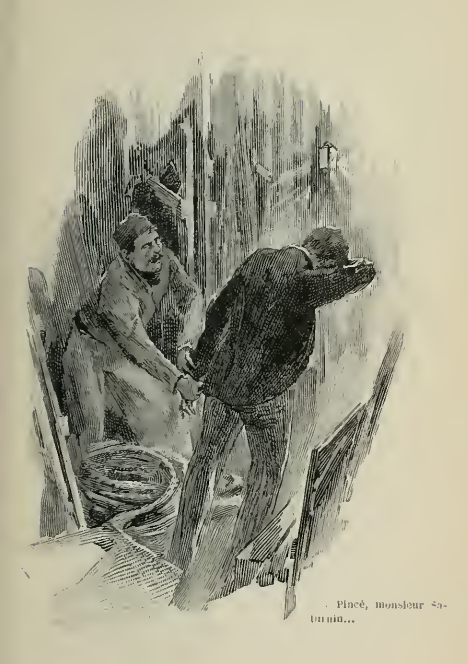


de vieux cordages. Une main saisit sa main; le porte-monnaie y était.

« Pincé, monsieur Saturnin! » dit la voix éraillée et blagueuse du chef machiniste.

L'autre bégayait, suppliait, se débattait; mais le machiniste tenait ferme et criait fort:

« Ah! gredin... Je vous avais à l'œil depuis huit jours.



— Pincé, monsieur Saturnin...

16

— Lâchez-moi... lâchez-moi donc, disait le malheureux... Vous entendez bien qu'on m'appelle... »

En effet, l'avertisseur parcourait les couloirs en criant :

« A vous, Saturnin... en scène, Saturnin... »

Le public s'impatientait. On cherchait Saturnin partout. Enfin ses camarades le découvrirent dans le magasin, se débattant sous le harpon de son vigoureux baleinier. Le régisseur accourt au bruit de l'alerte :

« Bien... bien... Jouez d'abord... on s'expliquera après. »

Et il pousse sur la scène le misérable qui, malgré sa terreur et sa honte, entendant son infamie courir les coulisses, devinant derrière chaque portant des yeux de mépris braqués sur lui, dut jouer et joua, aussi bien que les autres fois, mieux peut-

être, fouetté qu'il était par la fièvre, sa grande scène des *Faux-Bonshommes*.

Ce fut la dernière fois. Il avait femme et fille, on étouffa l'affaire; mais depuis, on ne l'a plus revu sur aucun théâtre de Paris.



VI

L'Ivresse à la Scène



L'IVRESSE A LA SCÈNE

L'ivresse, au théâtre, est toujours très difficile à rendre, l'acteur étant partagé entre son désir d'être vrai et la crainte de paraître choquant. Quel spectacle lugubre en effet que celui de cette dégradation voulue, de cette folie momentanée dont l'homme se frappe lui-même ! Il y a bien un cer-

tain comique dans cet abandon de l'être humain, ce bégayement de la parole et du geste, les maladresses, les chutes, les insanités de l'ivresse, mais ce comique est si navrant qu'on peut rarement à l'aide du rire sauver l'horreur et l'effroi de la situation.

En entendant Schneider, l'illustre diva de Meilhac et Halévy, bégayer entre deux hoquets : « *Je suis un peu grise, chut!... faut pas qu'on le dise...* », en la voyant étaler dans toute la largeur de la scène sa démarche traînante et sa physionomie abêtie, on songeait à la sortie d'un restaurant de nuit au temps du carnaval, alors que toutes les pharmacies sont fermées et qu'on ne peut malheureusement se procurer la plus petite goutte d'ammoniaque.

En revanche, comme, sur le même théâtre, Dupuis jouait bien dans *les*

Millions de Gladiator l'ivresse légère qui suit un bon dîner, où l'on a bu un peu plus qu'à sa soif; comme l'émotion facile du jeune Isidore, ses expansions sanglotantes, la mobilité de ses idées, le tranquille mépris qu'il avait de la vie, témoignaient bien des qualités généreuses et saines des crus dont il venait d'abuser !

Et l'ivresse de Bressant dans le *Barbier de Séville*, vous la rappelez-vous ? Quelle distinction, quelle bonne humeur, quel respect de la vérité et des convenances !

Mme Marie-Laurent elle-même, avant de jouer la *Voleuse d'enfants*, avait eu dans les *Chevaliers du brouillard*, tout un acte d'ivrognerie gaie, farouche, vantarde; seulement, là, elle figurait un jeune gredin orné de tous les vices, et le travesti lui facilitait l'osé et l'originalité du rôle.

Mais représenter à Paris, devant un public français et à une époque où l'opérette ne nous avait pas encore ferrés à blanc sur toute étrangeté, représenter une femme ivre à tomber, c'était difficile et scabreux. L'actrice hésita longtemps avant d'accepter cette création ; puis, une fois sa décision prise, elle résolut de sauver l'odieux du personnage en le poussant jusqu'à cette réalité horrible qui devient de l'art à force d'exactitude, de conscience et d'élan.

Sa première pensée fut d'aller à Londres étudier dans les fonds de la grande cité les stupéfiants effets du gin ; mais n'ayant pas le loisir du voyage, elle se contenta de regarder autour d'elle le peuple de Paris qui, s'il n'a pas de gin, possède ses terribles vins de barrière, si pernicieux, si destructeurs, puis l'absinthe, les

bitters, toute une variété de falsifications dangereuses, mêlant leurs couleurs empoisonnées derrière les vitres troubles des cabarets.

Dès l'aube, sur les boulevards extérieurs, il faut voir les ouvriers qui vont au travail se presser aux volets à peine ouverts du marchand de vin, et absorber, pour corriger l'air froid, blafard des matinées parisiennes, un grand verre d'eau-de-vie blanche, ce qu'ils appellent « la goutte ». Et quelle goutte ! un peu de ce liquide débordant sur le zinc du comptoir y fait une tache bleue, violette, corrosive, comme la place encore chaude d'une allumette enflammée. Vous figurez-vous cela tombant dans un pauvre estomac à jeun. « Ça réveille ! » comme ils disent. Hélas ! cela abrutit plus sûrement encore, et voilà que bientôt

l'ivresse de Paris n'aura plus rien à envier à celle de Londres...

Souvent, en sortant du théâtre, Marie-Laurent accompagnée de son mari suivait pendant des heures quelque malheureux intoxiqué qui s'en allait battant les murs, gesticulant, haranguant les portes fermées, parlant, tout haut, son rêve, un rêve incohérent, tantôt animé, tantôt mélancolique. Elle étudiait cette volonté en déroute qui tire le corps dans tous les sens, puis vaincue, exténuée, l'accote enfin à quelque borne ou l'étale au bord du trottoir, pâle, hébêté, avec un sourire crispé de fatigue et de souffrance. Chaque jour l'artiste notait un nouveau trait, un nouveau geste; mais à mesure qu'elle sortait de la convention pour entrer dans le réel, elle s'effrayait de l'horreur de sa tâche. « Ce n'est pas possible, — se



. . . Merveilleusement drapée dans la hideur de ses haillons...

disait-elle, — le public ne me laissera pas aller jusqu'au bout. »

Aussi jamais à aucune autre de ses créations n'eut-elle si grand'peur que le soir de la première de la *Voleuse d'enfants*, quand elle fit son entrée au sixième tableau. Elle arriva par le fond du théâtre, sur un seuil élevé de quelques marches. Sa terreur s'augmentait de cette descente difficile et caractéristique qu'il fallait effectuer selon les règles.

Merveilleusement drapée dans la hideur de ses haillons, effrayante d'égarement et de pâleur, en s'appuyant, en roulant, en se retenant, elle arriva jusqu'au bas de l'escalier sans que le public eût manifesté son impression.

Ce silence glacial troublait la comédienne. Elle avait compté que dès son apparition, la salle serait enthou-

siasmée ou révoltée et le témoignerait tout de suite.

Il n'en fut rien. La stupéfaction dominait tout le reste. On regardait, on attendait.

Oh! comme ces six marches lui semblèrent longues à descendre : « J'aurais fait dix fois le trajet de la Madeleine à la Bastille, — racontait-elle depuis, — je n'aurais pas été aussi fatiguée que je l'étais en arrivant au bas de ce terrible escalier. »

Ce sont-là, en effet, des moments terribles pour le comédien qui voit toutes ces têtes penchées ou levées vers lui, et ces milliers de regards dans lesquels il ne peut rien lire qu'une expression d'attente, de curiosité avide et indéfinie...

Mais quand elle arriva à l'avant-scène, quand le public en se trouvant en face de cette image épouvantable

de l'ivresse, devant ce masque pâli, convulsionné par d'affreuses brûlures intérieures, ces grands yeux où passaient des flammes, ces cheveux noirs plaqués, collés par la boue du ruisseau où ils avaient trempé vingt fois, quand le public comprit tout à coup que ce tas de guenilles vivait, souffrait surtout, et qu'il n'avait pas devant lui une ivrognesse ignoble, mais quelque damnée oubliée par le Dante, portant en elle son enfer, alors il fut ému, plein de pitié et d'enthousiasme, et récompensa la vaillante comédienne par des acclamations prolongées.



VII

Soixante ans de Théâtre



SOIXANTE ANS DE THÉATRE

Dans la préface qu'il a écrite pour les *Souvenirs* de Bouffé, M. Legouvé raconte ceci :

« On demandait à Brunet, retiré en province à quatre-vingt-quatre ans : « A quoi occupez-vous votre solitude ?

— Je repasse mes rôles.

— Ses rôles ! Des rôles de Jocrisse !

sur le seuil de l'éternité! En face de Dieu! Ce mot me fait peur. »

N'en déplaise à l'éloquent et spirituel académicien, il a trouvé là un effet de prédicateur, un mouvement à la Bridaine, plus saisissant que profond, et qui ne soutient pas l'analyse. Quand le vieux Brunet, cet enragé comédien, dont le rêve eût été de « mourir dans un quinquet », remâchait ses jocrisseries, c'est sa vie de théâtre qu'il cherchait entre le blanc des lignes, un écho des gaietés, des triomphes de sa jeunesse; et le plus morne lazzi, le coq-à-l'âne le plus éventé, l'ébauche d'un geste, d'une grimace avaient pour lui un sens mystérieux, évocateur, faisaient passer sur sa figure l'haleine d'un soir de première, le flamboiement d'une salle pleine jusqu'en haut. C'est le rappel des souvenirs, chacun le bat à sa manière.

Pour le comédien, il n'en est pas de meilleur que d'ouvrir et feuilleter, même en face de Dieu, ce vieux répertoire si bien enchevêtré dans l'existence de l'artiste qu'il ne peut pas toucher un de ses rôles sans remuer une date, un souvenir intime, quelque note vibrant au coin délicat de son cœur. Ne riez pas de ce nom d'Ababa-Patapouf, il rappelle à Bouffé ses débuts dans *La petite lampe merveilleuse* en 1822, son premier grand succès, Brunet et Vernet montant l'embrasser dans sa loge, tandis que le père Chédel, renflant son jabot de bel homme, lui fait pompeusement assavoir que ses appointements sont doublés de ce jour, portés de quinze cents francs à trois mille.

O miracle d'amour!

Trois mille francs, juste le chiffre exigé par les parents de Charlotte!

« J'aurais voulu pouvoir me rendre à l'instant même près de la famille Gilbert, pour lui apprendre cette heureuse nouvelle; mais il était minuit, heure peu convenable pour une visite. Il me fallait donc attendre jusqu'au lendemain; c'était bien long. Je me hâtai de me déshabiller, d'enlever mes grimes; mais j'avais complètement oublié le coup de rasoir qui me privait de ma chevelure. En me voyant entièrement chauve, je m'écriai : « Ah ! mon Dieu, que je suis laid!... Je ne peux pas me présenter devant ma future avec cette infirmité!... » Je cherchai parmi mes perruques, il n'y avait que celle que je mettais pour jouer Lubin dans *la Bonne Mère*, qui se rapprochât d'une coiffure de ville; seulement les cheveux étaient plus longs et plus blonds que les miens. J'étais tout simplement ridicule... Cela n'em-

pêcha pas notre mariage d'avoir lieu quelques semaines plus tard, le même jour que celui de ma sœur cadette, qui épousa le chef des ateliers de mon père. »

Et Rigolard, l'oncle Rigolard, une des créations les plus comiques, si vous saviez quelles images lugubres il évoque dans le passé du vieil acteur !

La veille de la Première, sa fille aînée, une mignonne de cinq ans, est prise de fièvre, d'une grosse toux rauque qui la brûle toute la nuit. C'est le croup ; mais le médecin du théâtre, qu'on a fait venir au matin, n'ose rien dire de peur d'entraver la représentation, et voilà le pauvre Rigolard, tout rassuré, qui entre en scène, sa pochette de maître de danse à la main, avec des sourires, des pointes, des *guirlandes*.

« Au moment où je parus, et avant que j'eusse dit un mot, plusieurs salves d'applaudissements retentirent. Déjazet et Lafont se trouvaient en scène; pendant le bruit, qui ne me permettait pas de commencer mon rôle, je pris la main de chacun de mes excellents camarades, et me soutenant à peine, je leur dis : Ma fille est morte!... »

Il ne se trompait pas. Son enfant venait de mourir; et le public, averti de la triste nouvelle avant le père, donnait d'instinct à sa douleur cette preuve de sympathie.

On le voit, Bouffé, en écrivant ce naïf et touchant memento de sa vie, ne fait pas autre chose, lui aussi, que repasser ses rôles. Et ce ne sont pas seulement des souvenirs personnels qu'il y trouve, parfois encore une date d'histoire, un événement parisien,

scandale de la rue ou des Chambres, comme l'expulsion de Manuel et le fameux « empoignez-moi cet homme-là » qui eut son contre-coup dans l'existence paisible de notre artiste.

Justement, le soir de cette algarade parlementaire, dont Paris s'entretenait avec passion, il jouait dans *Tringolini* un personnage de vieil alcade autoritaire et imbécile qui avait à dire plusieurs fois : « Emparez-vous de cet homme-là ! » Vous pensez bien qu'il ne résista pas au désir de forcer un peu sa réplique et de répéter textuellement les paroles mémorables du gendarme Foucault, le héros de la journée.

« Ces mots à peine prononcés soulevèrent un tonnerre d'applaudissements ; des cris, des bravos, des bis ! bis ! partirent de tous les coins de la salle. Oh ! alors je compris que je

venais de commettre une grave, très grave inconséquence. J'aurais bien voulu retirer mes paroles, mais les cris de bis! bis! redoublaient sans cesse, et je ne pus continuer mon rôle qu'en redisant cette malheureuse phrase... En rentrant dans la coulisse, j'y trouvai M. Gronfier, commissaire de police, qui, flanqué de deux gendarmes, m'apostropha d'une façon très rude, et malgré toutes les raisons que je pus lui donner dressa un procès-verbal. Il va sans dire que le public me fit reparaître à la fin de *Tringolini*. L'affaire du commissaire s'était répandue dans la salle; on savait qu'il devait m'emmener à la fin du spectacle et l'on parlait de s'opposer à mon arrestation. Quelques voix eurent même la maladresse de crier : « On ne vous empoignera pas!... » Toutes ces démonstrations

ne servirent qu'à augmenter la colère de M. Gronfier qui, une fois le rideau baissé, me dit d'un ton très sévère :

« Allez vous déshabiller, monsieur; je vous attends avec une voiture. »

Toujours escorté de mon gendarme, je me rendis à ma loge; un quart d'heure après, je montai dans le fiacre du gouvernement. Une foule énorme se pressait dans la rue Basse-du-Temple qui se trouvait derrière le théâtre. Cette foule trop zélée criait à tue-tête :

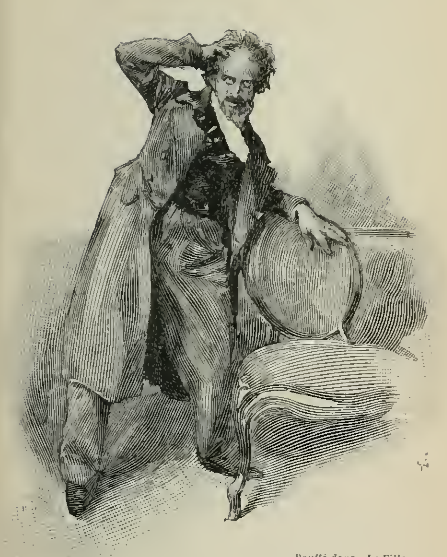
« A bas les gendarmes! à bas le commissaire!... »

« Le cocher fouetta ses chevaux!... »

Et le pauvre Bouffé passa sa nuit au dépôt, en tas avec le bétail humain qui s'y vautre; puis au matin, hissé entre deux gardes jusqu'au couloir des juges d'instruction, il fut

vigoureusement questionné, savonné, congédié enfin, avec recommandation expresse de se tenir aux ordres de la justice. C'est ainsi qu'on traitait les comédiens sous le paternel régime de la Restauration ; la bureaucratie du second Empire n'était pas non plus bien tendre pour eux.

Un jour, vers 1854, Bouffé, qu'une cruelle agitation nerveuse éloignait de la scène depuis plusieurs années, voulut profiter d'une accalmie de son mal et se montrer à la Porte-Saint-Martin dans un de ses rôles dramatiques. Malheureusement, le privilège de ce théâtre ne lui permettait pas le vaudeville ; et le ministre, M. Fould, sorte d'autocrate enfantin comme le vieil alcade de *Tringolini*, s'entêtait dans un refus inflexible et inexplicable. Le grand artiste se souvint alors que, se trouvant en représenta-



.. Bouffé dans « La Fille de l'Avare »...

tion à Londres quelques années auparavant, il avait reçu dans sa loge la visite et les compliments du prince Louis; aussitôt il écrivit à l'empereur pour lui rappeler ce détail, confia sa lettre à la princesse Mathilde et acquit, peu de jours après, l'assurance solennelle et formelle qu'on s'intéressait à lui en haut lieu et qu'on allait lui avoir l'autorisation du ministre.

« Chose étonnante, dit l'auteur des *Souvenirs*, en dépit de la volonté de l'empereur et de son ordre, je ne pus obtenir l'autorisation promise, malgré quinze jours d'attente et dix visites dans les bureaux. »

Et c'est tout, pas un mot de dépit, pas une plainte; il ne revient sur sa mésaventure que pour bénir mille et mille fois le nom de M. Camille Doucet dont la favorable intervention

lui valut, après des semaines de courses et d'angoisses, la permission refusée à l'empereur.

De la première à la dernière page le livre est écrit sur ce ton de bienveillance, de sérénité. Mauvaise foi des directeurs, jalousie des camarades, injustice de la presse ou du public, tout glisse sur cette nature angélique. A peine un mouvement d'humeur contre Laferrière qui lui a fait le méchant tour de jouer une de ses pièces la veille de son arrivée à Saint-Quentin ; et encore y a-t-il plus de chagrin que de colère dans le récit de ce lointain méfait.

Heureux homme à qui la vie, près d'un siècle de déconvenues, de déboires, n'a pas laissé la moindre rancœur, et qui ne se souvient que pour admirer et pour bénir. Il n'a connu que des bonnes gens, il n'a serré que

des mains loyales. Est-ce une illusion de sa douceur, ou bien l'âpreté de certains êtres s'est-elle réellement fondue à cette chaleur d'âme ?

On le croirait presque en l'entendant parler du Roqueplan qu'il a connu, le plus droit, le plus accommodant des hommes, crédule et bon, facile à s'attendrir.

« Quelle charmante nature et quels rapports agréables nous eûmes pendant les quatre années que j'ai passées sous sa direction ! Il me semblait être dans le Paradis. »

Il y a loin de ce Nestor au Cardailhac du *Nabab*, le provençal sceptique et froid, bâton d'épine durci au feu de la rampe, foulant l'existence comme un trottoir, le chapeau casseur, les deux mains dans les poches, et pas l'ombre d'une superstition par tout le corps. Mais, quoi ?

si nous nous servions tous des mêmes verres pour regarder les endroits et les hommes, nos observations tiendraient dans un livre unique et le monde périrait d'ennui.

Parmi ces souvenirs de Bouffé, ceux de sa jeunesse nous charment surtout, son temps d'apprentissage au Marais, dans l'atelier de dorure de son père. Il y a là tout un coin du Paris industriel, le petit Paris bourgeois des premiers temps de la Restauration, ivre de paix, de bien-être, ne songeant qu'à travailler et à prendre du plaisir, maintenant que le sang de la grande guerre a fini de couler.

Tout le quartier est plein de théâtres de société : le théâtre Mareux, rue Saint-Antoine, en face la rue de Jouy ; le théâtre Doyen rue Transnonain ; un autre, rue de Paradis, dirigé

par Thierry, peintre en bâtiments; puis rue Mauconseil, dans un atelier de cordonnerie, au milieu des casiers remplis de *formes* qui s'éboulaient quelquefois et roulaient comme un tonnerre sur la scène, un autre enfin rue Aubry-le-Boucher, chez Simonnet, maitre de danse, et dans un ancien logis appartenant au père de Provost, le Provost de la Comédie-Française.

C'est en courant tous ces *bouis-bouis* que le petit Bouffé gagnait le mal du théâtre, et aussi dans le magasin de sa tante Angélique, costumière de l'Ambigu; mais sa passion nouvelle ne l'empêchait pas de piocher ferme à l'atelier. Le père était malade; c'est lui, c'est « le petit vieux », comme on l'appelait alors, qui me-

nait toute la maison avec la belle humeur attendrie, l'héroïsme naïf et bon enfant d'un personnage de Mélesville.



VIII

Conseils de Diderot

A une Comédienne



CONSEILS DE DIDEROT
A UNE COMÉDIENNE

I

Cette demoiselle Jodin dont le nom est arrivé à la postérité dans les bagages de Diderot ne semble avoir mérité ni par son talent ni par son caractère l'honneur insigne que lui fit le philosophe d'être quatre années de suite son conseil et son correspondant.

Fille d'un horloger de Genève, collaborateur de l'Encyclopédie, et dont le protestantisme rigide partageait toutes les répulsions de Jean-Jacques à l'endroit du théâtre et des comédiens, ce ne fut qu'après la mort de son père qu'elle put suivre l'irrésistible attrait que la rampe et son faux jour exerçaient sur elle.

Sitôt le bonhomme enterré, on vendit tout à la maison, et la mère et la fille, aussi écervelées l'une que l'autre, vinrent s'installer à Paris où les attendait la chaleureuse et toute-puissante sympathie de Diderot, l'ancien collaborateur de Pierre Jodin. C'est vraisemblablement à la protection du philosophe et de son ami Grimm, tous deux très influents dans les cours étrangères du Nord, que la jeune débutante dut son engagement au Théâtre-Français de Varsovie; en

tout cas, pendant le temps de son séjour, Diderot ne cessa de lui écrire, de la diriger, de formuler pour elle un petit code dramatique, vrai aujourd'hui comme il y a cent ans, épars dans une vingtaine de lettres admirables, que nos jeunes comédiennes devraient apprendre par cœur.

« Je vous ai peu entendue, mademoiselle, mais j'ai cru vous reconnaitre une grande qualité qu'on peut simuler peut-être à force d'art et d'étude, mais qui ne s'acquiert pas; une âme qui s'aliène, qui s'affecte profondément, qui se transporte sur les lieux, qui est telle ou telle, qui voit et qui parle à tel ou tel personnage. J'ai été satisfait lorsque, au sortir d'un mouvement violent, vous paraissiez revenir de fort loin et reconnaitre à peine l'endroit d'où

vous n'étiez pas sortie et les objets qui vous environnaient. »

Malgré ce compliment sur lequel s'ouvre la correspondance, il est aisé de voir dès les premières lignes que Diderot ne fait pas grand état des talents de la débutante. A la façon dont il lui prêche le naturel, la simplicité, on devine un jeu de province, prétentieux, emphatique, les bras en guirlande. Il l'engage surtout à modérer son geste; le geste fréquent nuit à l'énergie et détruit la noblesse.

« C'est le visage, ce sont les yeux, c'est tout le corps qui doit avoir du mouvement et non les bras. »

Et cette recommandation qui revient à chaque paragraphe :

« Attachez-vous aux scènes tranquilles. »

Par les scènes tranquilles, Diderot entend les scènes de comédie, filées,

nuancées, où l'actrice peut montrer du goût, de la finesse, du jugement, de l'esprit. Selon lui, savoir rendre un endroit passionné, c'est presque ne rien savoir ; le poète est pour moitié dans l'effet.

Avant tout, étudier les accents, les mouvements de la nature, cette langue primitive que la foule comprend, saisit de prime abord. Le sens d'un beau vers n'est pas à la portée de tous ; mais un cri bien noté, un soupir venu du fond des entrailles, des regards éloquents, un juste tremblement des mains, de la voix, voilà ce qui touche, trouble, transporte.

« Je voudrais bien que vous eussiez vu Garrick jouer le rôle d'un père qui a laissé tomber son enfant dans un puits. Il n'y a point de maxime que nos poètes aient plus oubliée que celle qui dit que les

grandes douleurs sont muettes. Souvenez-vous-en pour eux, afin de pallier, par votre jeu, l'impertinence de leurs tirades. Il ne tiendra qu'à vous de faire plus d'effet par le silence que par leurs beaux discours. »

La lettre suivante félicite l'actrice de ses heureux débuts, tout en ne lui cachant pas qu'elle les doit en partie au peu de goût de ses spectateurs de là-bas. Ce n'est pas aux Tartares qu'il faut plaire, mais aux Athéniens. Surtout défaisons-nous de ces hoquets de tragédie qu'on voudrait faire prendre pour des accents d'entrailles, et qui ne sont qu'un mauvais technique, fatigant, déplaisant, un tic aussi insupportable sur la scène qu'il le serait en société. Examinez les êtres les plus violents, les plus grands transports de colère,

vous n'y trouverez jamais rien de pareil. Haine à mort à tout ce qui est faux, mensonge ou convention.

« Mademoiselle, il n'y a de bien dans ce monde que ce qui est vrai ; soyez donc vraie sur la scène, vraie hors de la scène. »

Qu'elle étudie les femmes de la société, celles du premier rang, si elle a le bonheur de les approcher ; là elle apprendra les mouvements aisés, faciles. La rue, le peuple, les mille actes divers de la vie domestique, regardés de près, lui donneront les attitudes réelles de la passion, la mimique et l'intonation de l'amour, de la jalousie, du désespoir, de la colère. Qu'elle emporte cela dans ses yeux, dans son oreille, qu'elle fasse de sa tête *le portefeuille de toutes ces images* ; lorsqu'elle les exposera sur la scène, tout le monde les recon-

naitra et les applaudira, à la condition expresse qu'elle rende juste ce qu'elle ressent et n'essaye jamais d'aller au delà. Et toujours le refrain habituel :

« Attachez-vous aux scènes tranquilles. »

Peu de comédiens savent écouter, préoccupés qu'ils sont de leur effet sur le public et de mille autres choses étrangères à la scène. Que le théâtre n'ait pour Mlle Jodin ni fond ni devant, que ce soit rigoureusement un lieu où et d'où personne ne la voie, il faut avoir le courage de tourner quelquefois le dos au spectateur, il ne faut jamais se souvenir de lui. Toute actrice qui s'adresse à lui mériterait qu'il s'élevât une voix du parterre qui lui dit : « Mademoiselle, je n'y suis pas. »

L'important encore est de ne pas

trop viser le succès. On n'est vraiment artiste qu'à la condition de faire des essais, même dangereux, de tenter des choses hardies, d'avoir un jeu neuf et tout à fait sien.

Étant donné le ton de ces lettres. on se demande si c'est sérieusement que Diderot annonce à la jeune comédienne la retraite définitive de Clairon, et lui montre la place vide, bonne à occuper. Ce qui est sûr, c'est que la pauvre fille a pris la chose au sérieux et parle déjà de résilier un engagement pour rentrer en France.

Le maitre l'en dissuade énergiquement. Elle avait de grands défauts quand elle est partie, le hoquet tragique, un manque général de tenue ; de jeunes seigneurs qui l'ont vue là-bas prétendent qu'elle a contracté l'habitude d'un balancement

de corps tout à fait déplaisant. Il faut qu'elle revienne à Paris absolument corrigée, sinon elle s'expose à de rudes mécomptes. Le public parisien, à mesure que son goût s'égare, devient plus difficile pour les acteurs et les auteurs. Ce ne sont que débuts malheureux, tumultes, chutes à plat dans les sifflets et les rires.

La lettre suivante revient encore sur le même sujet, la nécessité de se perfectionner avant de songer au retour.

Devant toute chose étudier *la scène tranquille*, — ne vous semble-t-il pas entendre Sarcey parlant de *la scène à faire?* Dire tous les matins en guise de prière la scène d'Athalie avec Joas, et pour prière du soir quelques scènes d'Agrippine avec Néron; comme bénédicité la scène première

de Phèdre et de sa confidente. Ne jamais se maniérer. On se corrige de l'empesé, du raide, du rustique, du dur, de l'ignoble; on ne se guérit pas de la petite manière ni de l'afféterie.

« Ayez quelquefois de l'emphase, puisque le poète en a, n'en ayez pas aussi souvent que lui, parce que l'emphase n'est presque jamais dans la nature; c'en est une imitation outrée. Si vous sentez une fois que Corneille est presque toujours à Madrid et presque jamais dans Rome, vous rabaisserez souvent ses richesses par la simplicité du ton, et les personnages prendront dans votre bouche un héroïsme domestique, uni, franc, sans apprêt, qu'ils n'ont presque jamais dans ses pièces..... Garrick me disait un jour qu'il lui serait impossible de jouer un rôle de Racine, que ses vers ressemblaient à de grands

serpents qui enlaçaient un acteur, et le rendaient immobile. Garrick sentait bien et disait bien. Rompez les serpents de Racine, brisez les échasses de Corneille. »

Une autre fois il s'agit pour Mlle Jodin d'un engagement au Théâtre-Impérial de Saint-Pétersbourg. Les conditions sont 1,600 roubles, valant 8,000 francs argent de France; pour aller 1,000 pistoles, autant pour revenir. On se fournit les habits à la française, à la romaine et à la grecque, les costumes plus extraordinaires se prennent au magasin de la cour. On s'engage pour cinq ans. Il y a carrosse pour le service impérial seulement. Les gratifications sont quelquefois très fortes, mais comme partout ailleurs il faut les mériter. Dans le cas où ces conditions conviendraient, Mlle Jodin fera deux

lettres à huit jours de date l'une de l'autre ; dans l'une, elle demandera plus qu'on ne lui offre, dans la seconde elle acceptera tout uniment. Les deux ensemble seront expédiées à Diderot, qui ne produira d'abord que la première. Et le philosophe, craignant d'avoir blessé la provinciale par le sans-gêne avec lequel il lui parle de sa profession, ajoute dans un de ces élans d'éloquence familière qui ne sont qu'à lui : « Si j'avais l'âme, l'organe et la figure de Quinault-Dufresne, demain je monterais sur la scène, et je me tiendrais plus honore de faire verser des larmes au méchant même sur la vertu persécutée, que de débiter dans une chaire, en soutane et en bonnet carré, des fadaises religieuses qui ne sont intéressantes que pour les oisons qui les croient. Votre morale est de tous

les temps, de tous les peuples, de toutes les contrées ; la leur change cent fois sous une très petite latitude. »

Cet enthousiasme pour le métier de comédien n'empêche pas Diderot d'écrire quelque temps après à sa jeune amie qu'un coup de tête avait éloignée de la scène et qu'un coup de tête y ramenait :

« Je n'oserais approuver vos tentatives au théâtre, je ne vois pas un grand avantage à réussir, et je vois un inconvénient bien réel à manquer de succès. »

Plus loin, il la détourne encore de ses projets :

« Plus de spectacles, plus de théâtre, plus de dissipations, plus de folies. Un petit appartement en bon air et en quelque recoin tranquille de la ville, un régime sobre et sain, quel-

ques amis d'un commerce sûr, un peu de lecture, un peu de musique, beaucoup d'exercice et de promenade ; voilà ce que vous voudriez avoir fait quand il n'en sera plus temps. »

Il faut croire que ces perspectives idylliques ne tentèrent pas Mlle Jodin, car, le 11 mai 1769, Diderot lui écrit pour la féliciter de ses débuts au grand théâtre de Bordeaux, tout en constatant la différence qui existe entre ce parterre et celui de la Comédie-Française.

« C'est ici, en scène avec Mlle Clairon ou Mlle Dumesnil que je voudrais que vous eussiez obtenu de votre public les éloges que l'on vous donne à Bordeaux. Travaillez donc, travaillez sans cesse ; jugez-vous sévèrement, croyez-en moins aux claquements de mains de vos provin-

ciaux qu'au témoignage que vous vous rendrez à vous-même. Quelle confiance pouvez-vous avoir dans les acclamations de gens qui restent muets dans les moments où vous sentez vous-même que vous faites bien, car je ne doute point que cela ne vous soit arrivé quelquefois? *Perfectionnez-vous surtout dans la scène tranquille.* »

A côté de ces conseils purement techniques, Diderot donne à sa jeune amie des leçons sur les mœurs, la tenue de la comédienne à la ville, et cette seconde partie de la correspondance est autrement intéressante et significative que la première.

II

« J'ai le droit par mon âge, par

mon expérience, l'amitié qui me liait avec monsieur votre père, et l'intérêt que j'ai toujours pris à vous, d'espérer que les conseils que je vous donnerai sur votre conduite et votre caractère ne seront pas mal pris. »

Et, tout de suite, il en profite pour lui dire quelques dures vérités :

« Nous sommes violente, très violente, le pire défaut pour une femme dont la douceur semble devoir être le premier, l'indispensable vêtement. Vaniteuse aussi, ce qui le plus souvent ne va pas sans quelque sottise.

« *Il n'y a que ceux qui sont petits qui se lèvent toujours sur la pointe des pieds.* »

« Menteuse ? Non, pas précisément ; mais peut-être ne respectons-nous pas assez la vérité dans nos discours. C'est encore une petitesse. Le mensonge n'est permis qu'au sot et au

méchant; à l'un pour se masquer, à l'autre pour remplacer l'esprit qui lui manque. Enfin toutes les faiblesses du métier; nous sommes dissipatrice, négligente, et d'une morale un peu relâchée. Il faut surveiller cela.

« Le philosophe qui manque de religion ne saurait avoir trop de mœurs; l'actrice, qui a contre ses mœurs l'opinion qu'on a conçue de son état, ne saurait trop s'observer et se montrer élevée ».

Non certes que Diderot exige d'une fille de théâtre une vertu presque incompatible avec sa profession et que les femmes du monde conservent rarement au milieu d'une vie opulente, loin des amorces de toute espèce dont la comédienne est entourée; mais Mlle Jodin se souviendra qu'une femme n'acquiert le droit de s'affranchir des lisières imposées à son sexe

par l'usage et l'opinion qu'à force de talent, de cœur et d'esprit. Sur toute chose, il lui recommande de sauvegarder les convenances, et de *mettre du choix dans ses goûts*.

C'est de la morale à manches larges, comme on la portait au dix-huitième siècle, en tout cas bien suffisante pour une comédienne de ce temps-là.

Le philosophe convient lui-même de son peu d'austérité, et il ajoute avec le sourire indulgent d'un garde de Paris préposé aux mœurs chorégraphiques :

« Je ne suis pas difficile, je serai content de vous si vous ne faites rien qui contrarie votre bonheur réel. La fantaisie du moment a bien sa douceur. Qui est-ce qui ne le sait pas ? Mais elle a des suites amères qu'on s'épargne par de petits sacrifices,

quand on n'est pas une folle... Soyez sage, si vous pouvez; si vous ne pouvez pas, ayez au moins le courage de supporter le châtiment du désordre. »

D'autres jours, le maître est plus sévère, exige davantage; il entend que la comédienne ait un maintien honnête, décent, les propos d'une fille d'éducation, seule façon pour elle de tenir à distance les étourdis, les libertins et toutes ces familiarités insultantes qu'attire la profession. Il faut qu'elle se fasse la réputation d'une bonne et honnête créature, qu'elle apporte le plus grand scrupule dans le choix des personnes qu'elle reçoit avec quelque assiduité. Surtout qu'elle ne s'imagine point que sa conduite dans la société soit indifférente à ses succès de théâtre ; on applaudit à regret celle qu'on hait

ou qu'on méprise. Enfin, qu'elle soit économe. C'est encore la meilleure sauvegarde pour son indépendance et son honnêteté.

Plus loin, il revient à cette influence des mœurs de l'artiste sur son succès devant le public. Selon lui, l'actrice honnête doit sentir plus vivement et exprimer mieux que l'autre. Et de même qu'il y a une différence infinie entre l'éloquence d'un honnête homme et les phrases d'un rhéteur qui ne pense pas un mot de ce qu'il dit, pareillement le jeu d'une honnête femme l'emportera sur celui d'une créature avilie, dégradée, qui viendra dévider devant la rampe de longues tirades sur la vertu. Le public ne s'y trompe point. Un rôle honnête, fait par une actrice qui ne l'est pas, le choque presque autant qu'un rôle de fille de quinze ans

fait par une femme de cinquante.

Du reste, le philosophe ne se dissimule pas que le milieu où vit sa jeune protégée n'est pas sain pour les demoiselles. Qu'elle n'espère pas trouver des amis parmi les hommes de son état ; quant aux femmes, qu'elle les traite toutes avec honnêté, mais ne se lie avec aucune. Ce monde des coulisses est si compliqué, si factice ! Obligés sur la scène à simuler mille sentiments divers, ils arrivent tous le plus souvent à n'en conserver aucun, et la conduite de la vie ne devient pour eux qu'un jeu qu'on ajuste comme on peut aux différentes circonstances où l'on se trouve.

« D'ailleurs, lorsqu'on réfléchit aux raisons qui ont déterminé un homme à se faire acteur, une femme à se faire actrice, au lieu où le sort les a pris, aux circonstances bizarres

qui les ont portés sur la scène, on n'est plus étonné que le talent, les mœurs et la probité soient également rares parmi les comédiens. »

Malgré la nature envolée de l'élève, il faut croire que les leçons du maître lui profitaient, à en juger par le ton dithyrambique de la lettre VII qui commence comme ceci :

« Quoi ! mademoiselle, ce serait tout de bon, et en dépit de l'étourdissement de l'état, des passions et de la jeunesse, qu'il vous viendrait quelque pensée solide, et l'ivresse du présent ne vous empêcherait pas de regarder dans l'avenir ! Est-ce que vous seriez malade ? Auriez-vous perdu l'enthousiasme de votre talent ! Ne vous en promettriez-vous plus les mêmes avantages ? J'ai peu de foi aux conversions, et la prudence m'a toujours paru la bonne qualité la

plus incompatible avec votre caractère. Je n'y comprends rien. »

Qu'était-il donc arrivé ? Une chose miraculeuse. La comédienne avait fait des économies, oui, vous lisez bien, des économies, et priait Diderot de les lui placer. Le fait est si rare, si nouveau, que le philosophe n'y veut pas croire. S'il ne tient pas l'argent dans un mois, il ne comptera sur rien. Et voici, pour le rassurer, une traite de douze mille livres sur MM. Tourton et Baure, qui arrive de Varsovie. Décidément Mlle Jodin est plus sage qu'il ne croyait. Il savait le cœur bon ; mais pour la tête, il ne pensait pas que femme au monde en eût jamais porté sur ses épaules une plus folle, plus mauvaise, Elle l'a trompé bien agréablement.

A la lettre XI, tout se gâte ; dans le blanc des lignes irritées et gron-

deuses, le maître apparaît, les yeux flambants, la perruque de travers.

« Vous ne me persuaderez jamais, jamais, mademoiselle, que vous n'ayez pas attiré vous-même le désagrément qui vous est arrivé... »

Quel désagrément ? On ne précise pas. Nous voyons seulement que dans une aventure scandaleuse la comédienne s'est réclamée publiquement de Diderot, dont elle risque de compromettre le nom.

Cette même lettre contient quelques conseils intimes qui nous initient à la liaison de Mlle Jodin et du comte de Schullembourg, un ami qu'elle s'est fait là-bas. Il y a de la brouille, paraît-il, dans le ménage, et le bon Diderot, très flatté d'avoir reçu le portrait de M. le comte, croit devoir intervenir en ces termes :

« Soyez sage, soyez honnête, soyez

douce, dit-il à sa protégée... Si vous avez eu le bonheur de captiver un homme de bien, sentez-en tout le prix ; songez que la douceur, la patience, la sensibilité sont les vertus propres de la femme, et que les pleurs sont ses véritables armes. Il est indigne d'un galant homme de frapper une femme, il est plus mal encore de mériter ce châtiment. Si vous ne devenez pas meilleure, si tous vos jours continuent à être marqués par des folies, je perdrai tout l'intérêt que je prends à vous ; présentez mon respect à M. le comte, faites son bonheur, puisqu'il se charge du vôtre. »

Mêlées à toutes ces querelles d'un ménage d'actrice, la physionomie du philosophe, ses prédications sur l'amour et sur la vertu prennent un caractère doucement comique. Le

pauvre homme a fort à faire entre ces deux âmes violentes et passionnées. Tantôt il les engage à s'aimer paisiblement, à ne faire aucune folie ni l'un ni l'autre, s'ils ne veulent pas en être châtiés l'un par l'autre.

D'autres fois, découragé, il leur avoue ne plus savoir s'ils sont faits pour vivre ensemble. L'actrice a ses défauts qu'on n'est jamais disposé à lui pardonner; le comte a les siens, pour lesquels elle n'a aucune indulgence. Lui, semble exclusivement occupé à détruire l'effet de sa bienfaisance et de sa tendresse. Elle, de son côté, est toujours prête à se porter à quelque parti violent. Le mieux est encore de les abanbonner à leur caprice.

Sous l'apparente impartialité de ces avis, on devine aisément le respect, la déférence du plébéien Diderot

pour le titre et le blason de M. de Schullembourg. Ce sont à chaque instant des « Respects à M. le comte... Ne m'oubliez jamais près de M. le comte... » La correspondance l'intéresserait bien moins, à coup sûr, s'il ne sentait derrière la comédienne le grand seigneur dont l'attention le flatte et l'émoustille.

Pourtant dans les dernières lettres où il n'est plus question de M. le comte, sombré évidemment, disparu à la suite de quelque tempête domestique, le philosophe continue à tenir avec courage son emploi de guide et de conseiller; il intervient dans des débats de famille, place l'argent de la comédienne, s'ingénie à lui donner l'intelligence et le goût de la bienfaisance.

« Si vous êtes sage, lui dit-il, dans

un de ses derniers envois, vous laisserez au sort le moins de lisières possible, vous songerez de bonne heure à vivre comme vous voudriez toujours avoir vécu. A quoi servent toutes les leçons sévères que vous avez reçues, si vous n'en profitez pas ? Vous êtes si peu maitresse de vous-même ! Entre toutes les marionnettes de la Providence, vous êtes une de celles dont elle secoue le fil d'archal qui l'accroche, d'une manière si bizarre que je ne vous croirai jamais qu'où vous êtes, et vous n'êtes pas à Paris, et vous n'y serez peut-être pas sitôt. »

Quelque temps après, la correspondance s'arrêtait net, interrompue par l'incarcération de Mlle Jodin. Prostestante convertie et pensionnée comme telle, la Génevoise s'étant permis de plaisanter sur le passage

d'une procession, fut arrêtée et mise à l'ombre.

Diderot eut peur et ne la réclama pas.



IX

Fanny Kemble

D'après ses Mémoires



FANNY KEMBLE

D'après ses Mémoires

Née à Londres vers 1810, Fanny Kemble fut ce que les Parisiens appellent « une enfant de la balle ». Son père, Charles Kemble, artiste de talent, dirigeait le théâtre de Covent-Garden. Sa mère, Française d'origine, avait longtemps joué la comédie

et donnait encore des leçons de déclamation. Enfin elle était nièce de mistress Siddons et de John Kemble, deux gloires du théâtre anglais.

Dans de pareilles conditions, il était difficile qu'elle ne devint pas comédienne elle aussi. Pourtant le métier ne lui plaisait pas, lui causait plutôt une terreur, une répulsion instinctives.

Fort bien élevée, très instruite, liseuse passionnée de *Manfred* et de *Child-Harold,* elle aurait voulu écrire, créer au lieu d'interpréter, et déjà son premier drame était en route, un magnifique « cinq actes » en vers, lorsque Charles Kemble eut l'idée de faire débuter sa fille.

Le pauvre directeur, dont les affaires au Covent-Garden n'étaient pas brillantes, espérait que la jeunesse, le charme expressif et nerveux de Fanny



... Ce lieu étrange, cette scène où les décors de toile et de carton...

amorceraient la recette ; mais, connaissant les idées de sa fille, cette nature réservée, rebelle à toute exhibition, il tâtonnait, cherchait un biais, commençait à dire timidement « qu'il y aurait une belle fortune à faire pour une jeune femme qui débuterait aujourd'hui avec quelque talent » ; puis tout à coup, montrant sa détresse :

« Il n'y a que toi qui peux nous sauver, Fanny ! »

Elle n'hésita plus, fit taire ses répugnances, ses scrupules et consentit à apprendre le rôle de Juliette qu'elle récita d'abord devant ses parents. Quelles pages délicates et charmantes ces souvenirs inspirent à la comédienne !

« Jusqu'à la fin de l'audition, mon père et ma mère ne me dirent pas autre chose que : c'est bien, mon

enfant, c'est très bien ! Quand j'eus fini, mon père m'embrassa à plusieurs reprises avec une extrême tendresse et, m'échappant, j'allai m'asseoir sur l'escalier, à mi-chemin du salon et de ma chambre ; là des flots de larmes vinrent dégonfler mon cœur si oppressé par l'émotion et la peur.

« Quelques jours après, mon père me dit qu'il m'emmenait au théâtre, afin de s'assurer si ma voix remplissait la salle, et je le suivis.

« Ce lieu étrange, cette scène où les décors de toile et de carton, rues, forêts, donjons et salles de festin se trouvaient entassés, était alors silencieuse et déserte. Pas une âme ne bougeait dans les recoins indistincts de ces profondeurs mystérieuses qui semblaient s'étendre derrière moi indéfiniment.

« En face, le vaste amphithéâtre,

également silencieux et désert, couvert partout de toile grise, de lumière qui se glissait, çà et là, de très haut ou de très loin, et venait comme une trace brillante, éclairer la scène d'une lueur soudaine. Dans ce demi-jour, n'entendant que la voix de mon père sortir de ces ténèbres où j'avais peine à le distinguer, je sentis tous les transports de cette passion si pathétique; ma voix résonna dans l'espace qui m'entourait, et, complètement entraînée par l'inspiration de ce drame sublime, je représentai Juliette comme je ne crois pas l'avoir jamais jouée de ma vie, car je n'avais ni la présence de Roméo ni celle d'aucun auditeur pour arrêter l'essor de mon imagination. Je croyais du moins être seule, mais quelqu'un m'écoutait. Au fond d'une loge au-dessus de la scène, parfaitement caché à ma vue, se trou-

vait un vieil et intime ami de mon père, le major D..., homme du meilleur monde, très fin critique aussi en matière d'art et de littérature, le meilleur juge à tous égards que mon père eût pu choisir pour décider si j'étais capable de suivre la carrière dramatique et quels succès m'y attendaient. Ce ne fut que bien plus tard, et quand l'événement eut justifié la prophétie de notre vieil ami, que j'appris qu'il avait été témoin de cette première épreuve et qu'en rejoignant mon père, il lui avait dit :

« Faites-la débuter tout de suite, « elle aura un grand succès... » Trois semaines après, je débutai en effet, et ce fut un *grand succès.* »

Trois semaines d'étude en tout avaient suffi pour ce beau résultat ; mais que nos jeunes comédiens ne s'y trompent pas et se gardent bien

de prendre au pied de la lettre ces trois semaines derrière lesquelles il y avait, sans parler des aptitudes instinctives, héréditaires, de longues années de réflexion, d'observation, tout un métier inconscient, ce qui se gagne au contact des artistes, à l'intimité quotidienne de leurs causeries, de leurs travaux, de leurs débats. « Jouer d'inspiration » est un mot qui ne signifie pas grand'chose.

Si Fanny Kemble n'avait eu que ces trois semaines d'étude et son inspiration, elle n'aurait pas seulement pu faire deux pas en scène, et Juliette eût été bien plus préoccupée de ses bras et de ses mains que de Roméo.

Avec un relief saisissant, minutieux, l'actrice nous raconte sa soirée de début; malgré l'émotion qui lui brouillait les yeux, lui serrait la voix

comme à l'étau, elle a tout vu, tout noté, se souvient de tout, même de la promenade qu'elle a faite ce matin-là dans le parc réservé de Saint-James. Elle avait emporté l'ouvrage de Blunt, « sur les principaux caractères de l'Écriture sainte » et choisi les chapitres relatifs à Saint-Pierre et à Saint-Paul, cherchant dans cette lecture édifiante un sédatif à l'exaltation de sa tête et de ses nerfs.

Singulière mise en train pour jouer la scène du balcon. Cela vaut les articles du Code que Stendhal se condamnait à absorber avant d'écrire une page de l'*Amour*.

Enfin l'heure de la représentation est venue. Mme Kemble, la mère de la débutante, retirée du théâtre depuis vingt ans, a repris du service ce soir-là, afin d'être plus près de sa fille. Les deux femmes arrivent en-



. . . Ma voix résonna dans l'espace...

26

semble au théâtre, entrent chacune dans sa loge, et jusqu'au lever du rideau, Fanny ne voit plus sa mère. aussi troublée qu'elle et craignant de lui montrer son émotion.

« Ma chère tante Dall, ma femme de chambre et l'habilleuse s'occupérent de moi, et ma toilette terminée me firent asseoir sur une chaise, ma traine de satin soigneusement relevée sur le dossier et je restai immobile, attendant le moment de mon entrée en scène, serrant convulsivement l'une contre l'autre la paume de mes mains et essayant vainement de retenir les larmes qui coulaient lentement sur le rouge de mes joues.

« Ma tante tâchait d'en effacer les traces, et, avec un sourire de compassion, remettait à chaque instant un peu de fard sur ces sillons de larmes.

« De temps à autre, mon père venait frapper à la porte en disant d'une voix inquiète :

« — Comment est-elle? »

« Ma tante le rassurait en le renvoyant avec quelques bonnes paroles. A la fin, un coup brusque à la porte, suivi de :

« — On attend miss Kemble pour entrer en scène » me fit lever en sursaut et je fus conduite, en passant derrière le théâtre, dans la coulisse opposée à celle par laquelle ma mère s'avançait sur le théâtre, et comme le bruit qui se fit dans la salle à son entrée me causa une très vive émotion, la chère vieille mistress Davenport, *ma nourrice* dans la pièce, et le bon M. Keeley, *son Pierre*, ainsi que la plupart des autres acteurs, — à l'exception de mon père, trop ému pour venir près de moi, — tous



.. Serrant convulsivement l'une contre l'autre la paume de mes mains...

m'entourèrent, tandis que j'étais à demi privée de sentiment dans les bras de ma tante.

« Courage, courage, chère enfant. Pauvre petite ! » me répétait mistress Davenport.

« Ne pensez donc pas à eux, miss Kemble, — s'écriait Keeley de cette voix larmoyante, nerveuse, d'un comique irrésistible, que je n'ai jamais entendue depuis sans une sorte de tressaillement qui n'avait rien de comique, — ne pensez pas plus à eux que si vous étiez devant un carré de choux... »

« Nourrice, » dit ma mère, et mistress Davenport arriva clopin-clopant sur la scène. A son tour elle appela :

« Juliette ! »

« Ma tante me poussa légèrement et j'accourus droit vers la rampe, terrifiée

au bruit des applaudissements qui saluaient mon entrée, les yeux couverts d'un voile de brouillard, et, avec la sensation que le tapis vert qui couvrait le plancher se soulevait sous mes pieds ; je m'accrochai à ma mère et je restai là, comme une créature aux abois, en face de cette salle immense, pleine d'êtres humains qui m'examinaient. Je ne crois pas qu'ils aient entendu un seul mot de ce que j'avais à dire durant cette scène.

« Dans la suivante, celle du bal, je commençai à m'oublier moi-même. Dans celle qui vient après, celle du balcon, mon trouble était passé, et, à ce que je crois, j'étais vraiment Juliette.

« La passion que je devais exprimer faisait monter à mon cou et à mes épaules une rougeur brûlante, tandis que je m'enivrais de poésie en me

transportant dans le monde imaginaire où je n'avais plus conscience de ce qui se passait en dehors de moi-même. A partir de ce moment, je ne rentrai plus dans la vie réelle jusqu'à la fin du drame, qui se termina au milieu d'un tonnerre d'applaudissements, tandis qu'accablée de félicitations, j'éprouvais un immense soulagement d'avoir si bien réussi dans cette première épreuve. »

C'est ainsi que son sort se trouva fixé, et qu'elle dut accepter une profession qui la blessait par ses côtés d'artifice, de mensonge, elle si naturelle, si vraie, qui choquait surtout sa délicatesse et sa réserve féminines.

« Je vous assure, — écrivait-elle à une amie le lendemain de ses débuts, — que je n'ai pas embrassé cette profession sans concevoir une crainte sérieuse de ses dangers, et sans me

promettre de veiller sur moi-même autant que possible pour préserver mon âme des atteintes qu'elle en pourrait recevoir. »

Et ces dangers ne sont pas ceux que vous pouvez supposer. A l'âge où Fanny Kemble écrivait cette lettre, elle ne les soupçonnait même pas. Non, mais tout enfant, elle avait été très impressionnée par la tristesse incurable de sa tante Siddons, son détachement de toute chose, et d'avance elle cherchait à se mettre en garde contre cette mélancolie, cette lassitude, ce dégoût de vivre qui frappe le déclin des existences trop brillantes, le morne dégrisement qu'on observe chez les grands comédiens hors de service comme chez les majestés tombées, les vieux don Juan relayés et fourbus.

Je ne puis, à mon grand regret,

suivre Fanny Kemble dans toutes les péripéties de sa double carrière d'artiste et d'écrivain dramatique dont elle raconte les hauts et les bas, les triomphes et les déboires avec une honnêteté, une sincérité attachantes. Toujours courageuse, dévouée aux siens, un jour son père lui demande si elle consentirait à s'expatrier, à faire en Amérique une tournée de deux ou trois ans, expédition très lucrative et qui liquiderait enfin le terrible passé de Covent-Garden. « Partons, » dit la brave fille; et pourtant comme son cœur saignait de quitter ce public anglais toujours si bon, si paternel pour elle!

« Les larmes me vinrent aux yeux en songeant que j'allais désormais paraître devant des étrangers, sur une terre étrangère... Je ne sus répondre aux vives démonstrations de mon au-

ditoire qu'en détachant le petit bouquet que je portais à ma ceinture, et en le jetant, couvert de baisers, au parterre, comme un souvenir de mon affection et de ma gratitude. »

Ce fut, paraît-il, un voyage fructueux, mais bien pénible, anti-artistique surtout. La comédienne le détaille avec une ironie de bonne humeur, nous promène de scène en scène d'un bout à l'autre des États-Unis à travers cette bohème ignorante et paresseuse, toujours la même aux quatre coins du monde. Puis subitement, en pleine vie errante et triomphante, cette petite ligne qui arrête net le voyage et les souvenirs :

« Le 7 juin 1834, j'épousai, à Philadelphie, M. Pierre Butler, de cette ville. »

Le livre finit là, livre exquis, d'un

vrai poète, par endroit un peu trop romanesque et trop prêcheur pour notre goût ; mais c'est une affaire d'époque et d'éducation.

Une seule chose nous blesse, l'accent de fatuité bien anglaise avec lequel l'actrice compare à plusieurs reprises la « respectability » des artistes de son pays « aux désordres honteux qui caractérisent les artistes étrangers ». Nous étonnerons bien les Anglais en leur apprenant qu'il existe à Paris des Fanny Kemble de grand talent qui, pour ne pas venir aux répétitions avec une bible dans leur poche, n'en sont pas moins de très braves femmes, des mères dévouées et courageuses, dignes de tous les respects. Les bohêmes et les excentriques ne nous manquent pas non plus, il est vrai ; mais, moins

ambitieux que nos voisins, nous ne prétendons pas en avoir le monopole.





Table

—



CE VOLUME
a été imprimé, gravé et broché
dans les ateliers de Edouard Guillaume
Editeur-Imprimeur de la *Collection Guillaume*
105, boulevard Brune, 105
PARIS

15 Février 1894



Edouard Guillaume, Imp.-Edit., 105, boulevard Brune, Paris.

